



Università degli Studi di Ferrara

DOTTORATO DI RICERCA IN
"STUDI UMANISTICI E SOCIALI"

CICLO XXIV

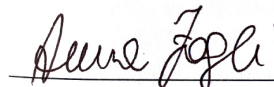
COORDINATORE Prof.ssa Angela Maria Andrisano

***"...in ventos vita recessit": la Didone di Giovan Battista Giraldi Cinzio
fra invenzione drammaturgica e progetto per la scena***

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/05

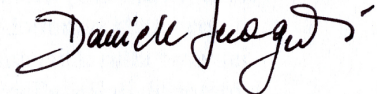
Dottorando

Dott. Fogli Anna



Tutore

Prof. Seragnoli Daniele



Anni 2009/2011

INDICE GENERALE

Introduzione	4
Fonti	6
Storia degli studi	10
Avvertenza	22
PARTE PRIMA: PRE-TESTO	23
Capitolo I: Alle origini della Didone tragica	24
Tra epica e tragedia: Virgilio drammaturgo	24
Dopo Virgilio. Didone a teatro.	47
PARTE SECONDA: CON-TESTO	57
Capitolo II: Giraldo Cinzio e il suo tempo	58
La Ferrara di Giovan Battista Giraldo Cinzio, uomo di teatro.....	58
Un'esperienza tra teoria drammaturgica e prassi rappresentativa.....	99
Capitolo III: La Didone ferrarese	120
La <i>Didone</i> in scena. Ipotesi di rappresentazione.....	120
Il senso moderno del classico.....	124
<i>Vergilius poetarum omnium parens</i>	130
Virgilio secondo «l'uso dei nostri tempi»	137
PARTE TERZA: TESTO	153
Nota tipografica	154
Nota al testo	159
Criteri di trascrizione	159
Capitolo IV: <i>Didone</i>. Tragedia di Giovambattista Giraldo Cinzio, nobile ferrarese	163
Capitolo V: Commento scenico e drammaturgico	245
Bibliografia	343
Fonti	343
a) Giovan Battista Giraldo Cinzio.....	343
b) Cultura e contesto.....	344
Studi	346

INTRODUZIONE

Questo lavoro nasce dall'esigenza di conciliare interessi ed attitudini pregresse, legate al mondo della filologia latina, ad un approccio più propriamente consono alla disciplina storico-teatrale, inclusiva delle sue imprescindibili componenti spettacolari.

Una qualche dimestichezza con il mito greco-romano ha indirizzato l'attenzione verso un episodio della tradizione classica di cui fosse constatabile un'ampia fortuna in ambito tragico: la scelta è facilmente caduta sulla leggenda della regina Didone, nella versione virgiliana proposta nel IV libro dell'*Eneide*.

Sulla base della sua connaturata predisposizione alla rilettura tragica, già ben accertata dalla critica antica e moderna, si è tentato di individuare nel racconto di Virgilio quella dimensione di *pièce* compiuta, per così dire, di narrazione autonoma estrapolabile dal contesto epico, attraverso la ricostruzione dell'immaginario teatrale del mantovano. Negli indizi di una esperienza diretta e di una plausibile conoscenza delle coeve prassi sceniche, si sono cercate le origini delle “doti registiche” del poeta che hanno contribuito alla realizzazione *sub specie tragoediae* dell'episodio, sia sotto il profilo drammaturgico, sia sotto l'aspetto visivo, rappresentativo.

La riflessione sul nucleo generativo della declinazione tragica della leggenda è stata sfruttata come filo rosso per attraversare sinteticamente le diverse forme di teatralizzazione del mito nelle esperienze tardo antiche e medievali, fino all'*exploit* rinascimentale che vede la concomitanza sincronica e geograficamente trasversale di diverse tragedie dedicate alla regina cartaginese.

Tra i vari esiti possibili nel teatro del Cinquecento è stata prescelta l'esperienza tragica di Giovan Battista¹ Giraldi Cinzio per la peculiarità della pratica drammaturgica e scenica dell'autore ferrarese e per la sua capacità di saper cogliere l'intrinseca teatralità dell'episodio nella narrazione virgiliana.

Nell'approccio al testo giraldiano, un prolungato lavoro preliminare è stato teso al reperimento di fonti² e di materiale critico e documentario sul quale operare la necessaria indagine bibliografica relativa all'autore e alla sua produzione tragica.

¹ Delle numerose oscillazioni del nome di Giraldi si sceglie quella indicata nel *Dizionario Biografico degli Italiani*. Cf. FOÀ (2001a).

² Utile a tal proposito la ricognizione dei documenti dell'autore, manoscritti e a stampa, disponibili presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara: vd. FARINELLI TOSELLI – RINALDI (2004).

Fonti

Del vasto e variegato *corpus* letterario di Giraldi Cinzio si sono selezionate le opere potenzialmente utili alla definizione dell'universo teatrale del drammaturgo ferrarese. Si intende qui dare conto delle fonti più ampiamente utilizzate a questo scopo, e del relativo *iter* editoriale: per il resto della produzione - poetica (*Poematia, Fiamme, Ercole*), narrativa (*Ecatommiti*), accademica, storiografica e trattatistica (*Orationes, Commentariolum, Discorso sul servire un gran principe, Dialoghi della vita civile*) - si considerino sufficienti le indicazioni fornite nella sezione socio-biografica di questo lavoro.

L'indagine sulle sperimentazioni tragiche di Giraldi non ha potuto prescindere, in primo luogo, dai rapporti epistolari dell'erudito con i suoi contemporanei, con mecenati, maestri, colleghi, allievi. Le numerose lettere subiscono destini molto vari: alcune sono pubblicate singolarmente, (come nel caso della *consolatio De obitu Flamini Ariosti, ad Gabrielem patrem*, per Franciscum Rubeum de Valentia, Ferrara 1543) o a piccoli gruppi (come l'opuscolo che documenta la polemica con il Pigna: *Giovanbattista Giraldi a messer Giovanbattista Pigna*, appresso Francesco Marcolini, Venezia, s.d. [non dopo il 1559]) per esplicita volontà del Giraldi; altre appaiono come dedicatorie o appendici nelle singole opere dello stesso autore o di altri eruditi (ad es. nel volume di Alberto Lollio, *Orazioni*, appresso Valente Panizza mantovano, Ferrara 1563), altre ancora vengono incluse come *exempla* di scrittura epistolare in raccolte come quella curata dal poligrafo Ludovico Dolce, le *Lettere di diversi eccellentiss. huomini, raccolte da diversi libri: tra le quali se ne leggono molte, non più stampate*, appresso Gabriel Giolito De Ferrari, Venezia 1554. Una serie di lettere rimaste in forma manoscritta è pubblicata solo alla fine del XIX secolo per opera di Giuseppe Campori (*Lettere di Cintio Gio. Battista Giraldi*, Atti della deputazione modenese di storia patria, Modena 1875) e di Vittorio Cian (*Lettere inedite*, G. Candeletti, Torino 1894); un altro gruppo diretto ai membri della corte estense si può leggere nel volume di Lius Berthé de Besaucèle, dedicato alla personalità e all'attività letteraria di Giraldi (*Jean Baptiste Giraldi (1504-1573): étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVIe siècle*, Picard, Paris 1920). Si tratta di alcuni esempi che illustrano solo in piccola parte lo sviluppo variegato dell'epistolario giraldiano. Per una indagine sulle singole lettere si deve rimandare all'imponente opera di Susanna Villari che dopo una scrupolosa ricognizione ha sistemato cronologicamente e pubblicato i *disiecta membra* di tutta la corrispondenza edita e inedita del drammaturgo (Giovan Battista Giraldi Cinzio, *Carteggio*, Sicania, Messina 1996).

Nella stessa raccolta (pp. 153-171) è reperibile anche l'ultima edizione della *Lettera in difesa della Didone* ad Ercole II, edita per la prima volta nella *princeps* delle nove tragedie giraldiane (1583) in calce alla *pièce* omonima. Lo scritto, considerato a tutti gli effetti un trattato di poetica, era già comparso come *Lettera sulla tragedia* nella raccolta curata da Bernard Weinberg (Laterza, Roma-Bari 1970-1974, I 471-486)³ e, successivamente nell'appendice al II volume sulla *Tragedia del Cinquecento* curato da Ariani (Einaudi, Torino 1977, 956-967).

Più problematica risulta la sistemazione organica degli scritti estetici principali, i *Discorsi intorno al comporre de i romanzi, delle comedie, e delle tragedie, e di altre maniere di poesie*, pubblicati nel 1554 (Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia). Presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (fondo Antonelli ms. Classe I 90) è custodito infatti un esemplare con annotazioni autografe dell'autore, in cui «i margini e le interlinee della stampa sono costellati di interventi che talora si distendono per intere pagine. La nuova sistemazione dell'edizione si deve allo stesso Giraldi: ad essa l'autore allegò una lettera autografa indirizzata a Vincenzo Troni [...] e a conclusione del libro aggiunse 22 fogli (l'ultimo dei quali bianco) con la *Lettera ovvero discorso sopra il comporre le satire atte alla scena*. Questa complessiva fatica del Giraldi era certamente finalizzata ad una nuova edizione dell'opera. [...] Il legatore rifilò tutti i fogli del volume (che risultano, pertanto, tutti di uguali dimensioni, 200 x 145, compresi quelli posteriormente aggiunti), danneggiando, però, irrimediabilmente i margini postillati»⁴.

La scoperta di tale edizione ha ad ogni modo implicato che i curatori moderni si cimentassero in una ricostruzione che vedesse tali postille integrate nel testo. Nei due volumetti messi insieme da Giulio Antimaco (pseudonimo di Salomone Eugenio Camerini), intitolati *Scritti estetici* (Daelli e Comp. Editori, Milano 1864, ma disponibile anche nell'anastatica: A. Forni, Sala Bolognese, 1975) e comprendenti *Discorsi de' romanzi; delle satire; documenti intorno alla controversia sul libro de' romanzi con G.B. Pigna; discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, il testo riproduce tra virgolette le note apposte dal Giraldi. Va sottolineato che l'operazione dell'erudito ottocentesco, consistendo nel ricucire frasi che ci sono pervenute in buona parte mutilate e spesso ridotte al limite dell'incomprensibilità, rende difficile una corretta interpretazione del discorso, disseminato di punti sospensivi e di tagli repentini.

³ Nel volume I della monumentale opera curata da Weinberg sono reperibili inoltre la Dedicata all'*Orbecche* (1541) e il Prologo all'*Altile* (1543 ca.), corredati di una breve nota di commento.

⁴ Il documento è così descritto in VILLARI (1996, 32).

Con la consapevolezza di non poter rimediare ai danni procurati dalle «forbici di uno spietato rilegatore»⁵, Camillo Guerrieri Crocetti riedita gli *Scritti critici* di Giraldi (Marzorati, Milano 1973), includendovi lettere ed epigrammi ad essi vincolati e scegliendo di omettere le postille autografe quando di senso dubbio e di riportare in nota quelle superstiti, utili a chiarire il pensiero dell'autore. Una porzione del *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, specificamente dedicata alla prassi della rappresentazione, è pubblicata inoltre con la curatela di Ferruccio Marotti nella sua *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano 1974, 234-241.

Per quanto riguarda l'opera critica relativa al *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo* (Domenico Farri, Venezia, 1566; poi, Vincenzo Busdraghi, Lucca 1574), attribuita al Giraldi dopo lunghe controversie, l'edizione più recente risulta quella curata da Christina Roaf (Forni, Bologna, 1982).

Passando alla fortuna editoriale delle opere sceniche, è possibile notare immediatamente un esuberante numero di edizioni che caratterizza la prima tragedia, *Orbecche* e che controbilancia il quasi totale disinteresse verso le successive. Dopo la *princeps* (in casa de' figliuoli d'Aldo, Venezia 1543), *Orbecche* è pubblicata ancora a Ferrara nel 1547 (si tratta di una contraffazione della stessa *princeps*); poi presso G. Giolito de Ferrari a Venezia nel 1551, 1558 e 1572; in casa de' figliuoli di Aldo, nel 1553; presso Lorenzini, nel 1560 e 1570; presso Rampazetto, nel 1564, sempre a Venezia. In seguito alla morte di Giraldi e ad un altro *exploit* di edizioni, ancora veneziane (presso D. Farri, 1578; Zopini fratelli, 1583; G.C. Cagnacini, 1583; P. Zanfretti, 1583; Gio. Battista Bonfadino, 1594), il successo di *Orbecche* sembra per qualche tempo scemare fino all'inclusione nella *Scelta di rare e celebri tragedie* (Società Albriziana, Venezia 1732) che apre il ciclo delle edizioni moderne. La tragedia compare nelle raccolte sette-ottocentesche (come il *Teatro italiano antico. Tomo IV*, (Tommaso Masi e compagni, Livorno 1786-1789, 85-240 e Società tipografica de' Classici Italiani, Milano, 1809, 115 ss.) e ancora nei repertori del Novecento come *La tragedia classica dalle origini al Maffei* (a cura di G. Gasparini), UTET, Torino 1963, 135-215. Più recentemente l'opera rientra ne *La tragedia del Cinquecento* (curata da Marco Ariani, cit., 83-184) e in *Teatro del Cinquecento* (curato da Renzo Cremante), Ricciardi, Milano-Napoli 1988, 287-488.

⁵ GUERRIERI CROCETTI (1973, 31).

Molto diverso il destino delle restanti otto *pièces* giraldiane. Dopo l'*editio princeps* collettiva⁶ curata da Celso Giraldi «in omaggio allo spirito paterno»⁷ (*Le tragedie di m. Gio. Battista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese cioè: Orbecche, Altile, Didone, Antivalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*, Giulio Cesare Cagnacini, Venezia 1583), queste opere non conoscono infatti alcuna ristampa fino a due decenni fa. Va fatta eccezione per *Arrenopia* che è ripubblicata in *Teatro italiano antico. Tomo IV*, Tommaso Masi e compagni, Livorno 1786-1789 e ancora, molto più recentemente, in una edizione RES, Torino 2007, a cura di Davide Colombo.

Altile è stata edita singolarmente solo nel 1992 con la curatela di Peggy Osborn (*G.B. Giraldi's Altile: the birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, Edwin Mellen Press, Lewiston); grazie al contributo della stessa Osborn, in collaborazione con Mary Morrison, possiamo inoltre usufruire dell'edizione moderna della *Cleopatra* (Giovanni Battista Giraldi Cinthio, *Cleopatra tragedia*, University of Exeter, Exeter 1985). Per opera dell'esperto critico giraldiano Philip Horne e presso la casa editrice Edwin Mellen Press, Lewiston, sono state invece pubblicate nel 1996 *Epizia. An Italian Renaissance tragedy* e *Selene. An Italian Renaissance tragedy*, nel 1999 gli *Antivalomeni. An Italian Renaissance tragedy* e nel 2003 *Euphimia. An Italian Renaissance tragedy*. A queste pubblicazioni si aggiungano le riproduzioni diplomatiche dei testi cinquecenteschi di *Selene* (CLUEB, Bologna 2004), di *Antivalomeni* ed *Euphimia* (entrambi Editorial Complutense, Madrid 2008) curate da Irene Romera Pintor.

Per la simile situazione editoriale della *Didone* si rimanda invece alla nota al testo che precede l'edizione personalmente curata per questa tesi dottorale.

Sembra opportuno includere in questa sezione anche le opere sceniche, non tragiche. Il dramma pastorale *Egle* (tra le poche opere giraldiane di cui si possiede il manoscritto: Biblioteca Comunale Ariostea ms. Classe I 331, cc. 1r-48v), si distingue per il suo discreto successo editoriale. Dopo la *princeps* [s.l. s.d., ma Ferrara 1545], a cui corrisponde il *facsimile* Quattroventi, Urbino 1980, l'opera è stampata a fine Cinquecento (Giovanni Giolito De Ferrari il giovane & Giovanni Paolo Giolito De Ferrari, Venezia 1583) e di nuovo nel Settecento (prima una contraffazione bresciana stampata presso Faustino Avogadro tra il 1720 e il 1730, poi una

⁶ Non si sa se a partire da singole edizioni preesistenti. La relativa autonomia di ogni opera, quanto ad editore, frontespizio e paginazione indipendente, suggerisce a ROMERA PINTOR (1998b, 599) che «las tragedias podían venderse, bien por separado, bien conjuntamente». Cf. anche ROMERA PINTOR (2004, 75). È probabile che la *Selene* sia stata addirittura aggiunta da ultimo nell'edizione del 1583: come ha infatti segnalato NEGRONI (1883, 118) esistono esemplari di quella stessa stampa, privi di questa tragedia.

⁷ Così dichiara nella dedicatoria dell'edizione al Duca di Ferrara datata 1° ottobre 1583.

edizione veneziana presso Sebastiano Valle nel 1802). Il testo entra successivamente in un repertorio di *Favole teatrali del secolo XVI* (presso A. Zatta, Venezia 1786, e presso Pietro Bernardi, Venezia 1815); mentre nel Novecento *Egle* è pubblicata con la curatela di Antonino Cataldo (G. Carabba, Lanciano 1931) e più recentemente nell'edizione critica di Carla Molinari (Forni, Bologna 1985). Tale edizione è riproposta anche nel *Teatro del Cinquecento* (curato da Renzo Cremante), cit., 881-967.

Infine l'unica commedia giraldiana, gli *Eudemoni*, è esistita unicamente in forma manoscritta (Biblioteca Comunale Ariostea ms. Classe I 407) fino alla fine del XIX secolo quando è stata pubblicata per la prima e unica volta grazie all'intervento di Giuseppe Ferraro (ed. Taddei, Ferrara 1877).

Storia degli studi

Reclutate le fonti, si è progredito con il vaglio dell'ormai poderosa bibliografia dedicata all'esperienza tragica di Giraldis⁸ e con l'individuazione degli studi che costituiscono l'imprescindibile premessa di questo lavoro.

Fin da un primo incontro con i canonici testi di riferimento che tentano una sintesi (ben poco esaustiva) dei fenomeni che determinano la nascita e caratterizzano le espressioni della tragedia del Cinquecento⁹, è risultata evidente la tendenza a sottoporre l'inquadramento critico dell'opera tragica giraldiana a criteri per lo più estetici. Da una serie di preconcetti sedimentati attraverso la scuola storica ottocentesca classicistico-positivista nella mentalità critica fin dalla fine del secolo XIX, pare essersi sviluppata una trasversale inclinazione a liquidare piuttosto severamente Giovan Battista Giraldis, l'«Euripide romantico della corte estense» secondo la nota definizione di Carducci¹⁰, e il suo lavoro. Non solo tra gli italianisti “interessati” al genere tragico, bensì anche tra gli storici del teatro propriamente detti prevalgono infatti i giudizi sfavorevoli: debole erudito, debole pensatore, debole artista (Antimaco); autore ingenuo e stravagante, privo di arte poetica (Bertana); privo di forza o vaghezza poetica (Croce); ineffi-

⁸ Uno dei pochi tentativi di catalogazione del materiale critico relativo all'autore ferrarese (e a tutte le sue opere) è quello della monografia bibliografica curata da Irene Romera Pintor (*Giraldis Cinthio: metodologia y bibliografía*, Agrupacion de estudios sobre la mujer Clara Campoamor, Madrid 1998), configurata come una sistemazione di voci non ragionata.

⁹ Lo studio della tragedia cinquecentesca, anche di un suo frammento, implica, per la sua imponenza, non pochi problemi di approccio, come ben osserva SAVARESE (1976, 176): «così tra le difficoltà iniziali incontrate dallo studioso che tenta di perfezionare la conoscenza del teatro tragico italiano del Cinquecento, una più delle altre intimorisce: veder raccolti e bloccati nei margini di grandi e organizzate sistemazioni critiche fenomeni divenuti, per ragioni spesso estrinseche, territori per ampiezza e complessità quasi intangibili».

¹⁰ La citazione è recuperata da BRUSCAGLI (1983, 133).

cace per il freddo artificio della forma (De Sanctis); un dilettante, un orecchiante (Toffanin); conformista come tutti i dilettanti (Apollonio); padre di opere sconclusionate e prive d'organica unità (D'Amico), etc.

La maggior parte delle osservazioni negative deriva da indagini inevitabilmente superficiali che collocano il nome di Girdaldi nel *mare magnum* di trattatisti, eruditi e drammaturghi che animano la cultura del Cinquecento italiano, lasciandone smarrire tutte le peculiarità. Viene alimentata così quella percezione di marginalità, già aggravata dal collocarsi del ferrarese tra le imponenti personalità di Ariosto (morto nel 1533) e di Tasso (suddito di casa d'Este dal 1565), in un'epoca della storia culturale estense dai più considerata poco pregevole perché di semplice transizione, epoca nella quale «si precipita in una palude in cui l'unica segnaletica è rappresentata dai generi letterari»¹¹.

Ariani offre una visione complessiva ed efficace del processo che ha condotto alla incomprendimento di fondo dell'operato di Girdaldi e al suo parziale oscuramento da parte della critica:

«L'azione totalitaria del gusto classicista, ribadita dall'idealismo crociano, tutt'ora funzionante nella sua opera di esorcizzazione di tutto ciò che sa di deformazione, di polemica non strutturata, di rottura di equilibri, di verità, infine, penetrata e inseguita disperatamente al fondo di ogni ordine illusorio sempre mistificante, non ha fatto che privare il teatro girdaldino delle sue serie implicazioni ideologiche, dei suoi presupposti polemici, riducendolo a manifestazione di cattivo gusto, a sedimentazione espulsa dal gran sistema dell'armonia rinascimentale»¹²

Sembra dunque che la difficoltà maggiore della critica risieda in questo caso nell'inquadrare entro precisi parametri di genere un autore inserito in una prospettiva di continuo rinnovamento della tradizione e per questo particolarmente predisposto a fuoriuscirvi. Colti quasi come una “anomalia” nel sistema i lavori di Girdaldi vengono così esaminati secondo criteri estetici applicabili aprioristicamente a qualunque testo poetico, secondo metodi che concentrano l'attenzione sugli aspetti letterari della composizione (sulle strategie linguistiche e formali, sulla struttura dell'intreccio, sulla metrica, sulle fonti, sui nuclei tematici, sui personaggi e sui conflitti tragici), che sottovalutano la loro specifica destinazione e tacciono sulla complessità ideologica e materiale che vi sta alle spalle (così si muovono Momigliano, Turner, Toffanin, Getto, Russo e la maggior parte dei critici entro gli anni '50 del Novecento).

¹¹ Questa miopia della critica letteraria in relazione all'età di Ercole II è messa in evidenza da BRUSCAGLI (1983a, 26).

¹² ARIANI (1974, 117-118). Lo studioso aveva definito appena prima (115) la storia della critica girdaldiana come «un elenco di condanne scandalizzate e di superficiali salvataggi», caratterizzata da una incomprendimento di fondo dell'autore e del suo tempo.

Gli studi così impostati si contengono, almeno formalmente, entro un approccio linguistico-filologico che riduce la drammaturgia giraldiana nei confini di un patrimonio tutto letterario, «alla stessa stregua di un poema epico o di una raccolta di liriche petrarcheggianti»¹³ e la frammenta in componenti tecniche svincolate dalla matrice comune che le ha generate.

Questo difetto della critica emerge anche quando l'autore ferrarese con il suo *corpus* teatrale e teorico viene ri-osservato attraverso i molteplici rapporti con la tradizione classica (con Seneca, con i greci) e con la precettistica moderna (con l'aristotelismo padano, con le sperimentazioni tragiche fiorentine) in seguito ad un primo ampliamento della base documentaria (operato da Biancale; Neri; Bertana) che permette la sua riabilitazione complessiva e l'inserimento a pieno titolo tra le pietre miliari della tragedia cinquecentesca.

Proprio perché colta «piuttosto per settori che nell'intero, nei collegamenti delle sue varie attività»¹⁴, l'esperienza di Girdaldi e la sua vivacità intellettuale stentano a lungo a trovare una esauriente definizione critica.

Anche sotto la lente di pazienti studiosi come Piccioni e Berthé de Besaucèle, autori delle prime biografie giraldiane ricostruite attraverso un impegnativo lavoro archivistico, non viene fatta luce sull'immagine dell'intellettuale nel suo insieme¹⁵. Il primo vero tentativo da questo punto di vista proviene da Camillo Guerrieri Crocetti che con il suo *G. B. Girdaldi ed il pensiero critico del XVI secolo* (Dante Alighieri, Milano-Genova- Roma-Napoli 1932) si cimenta in un imponente opera di ricostruzione della figura del ferrarese come uomo di cultura a tutto tondo, alla ricerca della propria personale voce e profondamente motivato a mettere in chiaro le proprie concrete «intenzioni innovatrici» (706).

Benché sia letta principalmente in funzione dell'impatto sull'estetica, sul pensiero critico e sulla cultura dell'intero XVI secolo, la produzione giraldiana, comprensiva della imprescindibile corrispondenza privata, è finalmente colta nella sua molteplicità di versanti e componenti che lasciano intravedere il carattere originale del suo autore e le sue capacità sincretiche, la sua abilità nel conciliare miti classici, storia e mondo novellistico, cultura umanistica e cultura cavalleresca. Dalla nostra specifica prospettiva, il contributo di Guerrieri Crocetti (a cui

¹³ Ironizza così SAVARESE (1971, 116). Anche HORNE (1962, 1) annotava, già diversi anni prima, questo limite della critica.

¹⁴ Cf. SCRIVANO (1982, 88).

¹⁵ Si tratta rispettivamente di: R. Piccioni, *Vita di Giambattista Girdaldi con una appendice di documenti inediti seguita da un breve studio sopra l'Egle del medesimo*, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, serie I, vol. XVIII, Sate, Ferrara, 103-231 e L. Berthé de Besaucèle, *Jean Baptiste Girdaldi (1504-1573): étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVIe siècle*, Picard, Paris. D'altronde di tali studi è stata spesso messa in dubbio l'attendibilità, «anche per quanto riguarda la trascrizione dei testi originali»: cf. MALGAROTTO HOLLESCH (1973, 222).

va sommata, non si dimentichi, la successiva riedizione degli *Scritti critici* giraldiani) risulta particolarmente significativo per la sua apertura a cogliere l'esperienza del Giraldi teorico e drammaturgo come tentativo di stimolare la fondazione di una moderna tradizione teatrale. In qualche modo tale spirito innovatore che sta alla base del lavoro del ferrarese era già contemplato a partire dall'inchiesta sul teatro italiano di Tonelli¹⁶ e, ancor prima dall'indagine sulla tragedia di Bertana (Vallardi, Milano 1905). Va sottolineato che, oltretutto, l'analisi di tale studioso si muove verso un ristabilimento del legame di Giraldi con la pratica della rappresentazione e finalmente accenna alla riflessione, che si svilupperà solo decenni più tardi, sul suo adeguamento alle esigenze della contemporaneità e alle inclinazioni del pubblico:

«al pubblico il Giraldi veramente concesse quanto poteva: il trionfo dei buoni; la punizione dei rei; i discorsi ispirati alle idee correnti nel secolo: lo spettacolo vario e sorprendente; la dicitura agevole e piana; la sobrietà, rara in que' tempi, d'erudizioni storiche e mitologiche; e, misto com'erano ancora, di grossolanità e di ferocia, le buone creanze d'importazione spagnuola. Egli in una parola modernizzò quant'era possibile la tragedia, senza rinnovare l'essenza. E piacque»¹⁷

Da questo momento è possibile osservare un “ufficiale” riconoscimento del ruolo primario di Giraldi come fondatore, riformatore e sperimentatore della prassi drammaturgica e rappresentativa moderna. Il rilevamento di una applicazione pratica dell'esperienza giraldiana implica per necessità l'inclusione nei parametri d'indagine delle componenti storico-sociali in cui si sviluppa e verso la quale essa è diretta. Già Pietro Bilancini (*Giambattista Giraldi e la tragedia italiana nel sec. XVI: studio critico*, Tip. Vecchioni, L'Aquila 1890) aveva per primo individuato nella temperie storica, nella pressione ambientale e culturale della corte estense, l'*humus* ideale per una crescita del Giraldi come singolare uomo di teatro. Anche secondo le ricostruzioni di Berthé de Besaucèle e Guerrieri Crocetti, riprese ancora da Apollonio, la volontà dell'autore di commisurarsi alla tradizionale inclinazione allo spettacolo del ducato e alla sua organica vita teatrale viene interpretata come lo stimolo decisivo alle operazioni di rinnovamento drammaturgico da lui promosse.

È però a partire dallo «spartiacque cronologico e interpretativo» degli anni '60-'70 del secolo scorso che un'impostazione, mirata ad offrire una nuova interpretazione del dramma del XVI secolo e più attenta alla ricollocazione dei fenomeni tragici all'interno delle maglie di

¹⁶ Ci si riferisce a L. Tonelli, *Il conato tragico. Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Modernissima, Milano 1924.

¹⁷ BERTANA (1905, 69-70). Pur emarginandolo dall'alta tradizione poetica cinquecentesca anche CROCE (1933, 289) ammette che Giraldi «fu il maggiore di quegli innovatori che possono chiamarsi meccanici o materiali, e tentò tutti i generi, in tutti innovando in simili modi e cercando di venire incontro ai nuovi bisogni del pubblico, non più finemente umanistico».

una precisa cultura, si impone nel panorama degli studi. Con questo approccio si vira verso una lettura della tragedia «come luogo di discussione dei nodi più significativi del dibattito ideologico tra Umanesimo e Rinascimento»¹⁸.

Specie in area anglosassone si sviluppano a partire da quest'epoca orientamenti critici particolarmente interessati ad un inquadramento dell'esperienza giraladiana entro una prospettiva europea (il riferimento è soprattutto a Philip R. Horne, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford University Press, London 1962 e a Marvin T. Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, University of Illinois Press, Urbana 1965). Allo scopo di ripercorre tutti gli stimoli cortigiani e accademici che hanno determinato l'ideazione del particolare «pattern in both theory and practice»¹⁹, tanto influente sugli sviluppi della tragedia elisabettiana e di quella spagnola coeva, essi tentano una ricostruzione particolareggiata del *background* ferrarese. L'erudito è in questi casi percepito come momento culminante dell'Umanesimo padano ancora connesso ai moduli di una poetica classicista. Su una linea analoga si colloca Lucia Dondoni (*Un interprete di Seneca del '500: Giambattista Giraldi. [I] Discorso intorno al comporre delle Tragedie, [II] Le tragedie*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche» XCIII 1959, 3-16; 155-182), che sembra rinvenire una sorta di “serenità metastorica” nell'ideologia di Giraldi, totalmente inserita in un orizzonte umanistico. Secondo un versante della critica maggiormente preoccupato di evidenziare gli aspetti più inquieti dell'ispirazione giraladiana, si tratterebbe invece di uno «spostamento storico sbagliatissimo»²⁰ che non tiene conto dello spirito polemico con cui l'autore osserva il proprio presente e ne esprime le contraddizioni²¹: di questo avviso anche Riccardo Scrivano che fa del ferrarese e della sua compenetrazione tra l'orrore tragico in funzione spettacolare e il tentativo di evasione dalla realtà della tragicommedia un «documento interessante e primario della crisi di ideali e di gusto proprio del volgere del Cinquecento verso la seconda metà»²². D'accordo anche Carmelo Musumarra (*La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, L. S. Olshki, Firenze 1972, 93-112) che coglie l'essenza della riforma ferrarese della tragedia alla luce del profondo radicamento nella sensibilità contemporanea su cui Giraldi imposta la sua

¹⁸ Per entrambe le citazioni si veda CALZAVARA (1994, 643).

¹⁹ Cf. HERRICK (1965, 292).

²⁰ ARIANI (1974, 117).

²¹ BRUSCAGLI (1972, 5) ha messo bene in risalto la complessità della figura intellettuale giraladiana: «Il caso del Giraldi nasce [...] da uno scrittore irrimediabilmente mediocre [...] la cui produzione non si limita tuttavia ad elaborare i dati di una determinata civiltà artistica, sulla base di una onesta professione di letterato, ma procede al contrario per provocazioni e per sfide intellettuali, costellate puntualmente di polemiche, [...] sempre verificate in opere di un decisivo peso culturale».

²² SCRIVANO (1960, 325).

concezione strettamente moralistica dell'opera d'arte: come già Toffanin, lo studioso valuta il lavoro giraldiano come un'anticipazione della deriva della civiltà rinascimentale²³. Non a caso, si sviluppano a partire da questi modelli interpretativi diverse letture politico-religiose del *corpus* di Giraldis intese a scandagliare tanto l'influenza delle relazioni con la corte estense sulla poetica tragica (cf. G. Lebatteux, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'oeuvre de Giambattista Giraldis Cinthio*, in A. Rochon, *Les écrivains et le pouvoir en Italia à l'époque de la Renaissance*, vol. II, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 243-312), quanto i rapporti dell'autore con le problematiche controriformiste ed i suoi risvolti istituzionali (vd. R. Mercuri, *La tragedia*, in N. Borsellino; R. Mercuri, *La letteratura italiana, Il teatro del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 1973 72-111; o i lavori di Corinne Lucas, in particolare *De l'horreur au 'lieto fine'. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldis Cinzio*, Bonacci editore, Roma 1984).

Quest'apertura alle diverse anime del contesto permette di abbandonare con cognizione di causa una percezione monolitica della produzione giraldiana che invece inizia a configurarsi come un'entità dalle numerose sfaccettature, plasmata dall'ambiente circostante e suscettibile di interferenze, concettuali e tematiche, come di sfumature e sconfinamenti di genere: con questa ottica è possibile ad esempio cogliere la doppia costituzione di *Orbecche*, un dramma sentimentale e una tragedia politica insieme, come mostrano i lavori di Riccardo Brusagli, in particolare il suo *La corte in scena: genesi politica della tragedia ferrarese in Stagioni della civiltà estense* (Nistri-Lischi, Pisa 1983, 127-160).

L'intero progetto teatrale giraldiano diventa, sotto questa luce, risultante di una concomitanza di diversi fattori decisivi che spaziano dall'assunzione del modello senecano per le componenti tematiche e formali, alla sua reinterpretazione ideologica secondo la sensibilità controriformista, dalle interferenze con tradizioni altre (dalla novella alla sacra rappresentazione) in una costante dialettica tra antico e moderno, fino al tentativo di ripristinare una prassi spettacolare tragica nell'ambito ferrarese. Questa compenetrazione di elementi messa in evidenza da Cremante (con particolare riferimento all'*Orbecche* in *Teatro del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1988) cambia definitivamente l'idea stessa del testo tragico. Esso viene ormai inteso come «struttura totale»²⁴ storicamente determinata, dalla quale è possibile dedur-

²³ È a questa stessa altezza cronologica che la personalità di Giraldis viene individuata come fondamentale momento di rottura. Osserva infatti MALGAROTTO HOLLESCH (1973, 222) che «parlare del G. e della sua attività culturale significa affrontare il nodo forse più intricato e complesso della nostra letteratura cinquecentesca, quello che salda insieme e divide l'età del primo Rinascimento da quella che fu detta della Controriforma».

²⁴ ARIANI (1977, I VIII).

re un doppio intreccio tra la parola tragica, la scena, e la coscienza socio-culturale del pubblico. Tali parametri costituiscono la base di un nuovo approccio alle opere e ai testi teorici, il cuore di una strategia analitica mirata a lasciar emergere tanto la prospettiva umanista (filosofica, retorica, pedagogica) dell'autore, quanto la sua inquietudine storica, il suo gioco tra natura e regole, tra ispirazione e struttura su cui si innesta una moderna «idea del teatro come spettacolo e rappresentazione, fondata anche su una presa di coscienza delle richieste del pubblico»²⁵. Si inaugura così, con studiosi come Ettore Bonora; Roberto Mercuri, Stefano Jossa o Paola Mastrocola, una serie di indagini che collocano al loro centro la rappresentabilità scenica e il coinvolgimento del pubblico, percepiti come gli aspetti preponderanti della produzione tragica giraldiana.

Nonostante questa evidente apertura alla dimensione teatrale, la critica tardo-novecentesca dimostra di essere ancora fortemente vincolata ad ambiti di pertinenza letteraria, in particolare modo quando vengono messi in gioco i legami con la precettistica antica e moderna, e di relegare il versante materiale della pratica spettacolare ad informazione di servizio marginale rispetto all'analisi. Tale impostazione è ancora insufficiente a creare una relazione tra l'involucro normativo della tragedia e la struttura drammaturgica in cui esso si realizza e a dare conto della complessa stratificazione di mediazioni sociali, culturali e ideologiche, che l'autore trasferisce sul palcoscenico. Già Ariani²⁶ alla fine degli anni '70 affermava la necessità per gli studiosi della tragedia cinquecentesca di emanciparsi da una impostazione di metodo limitata ad «una semplice equazione *Poetica*-genere tragico» che non permette una adeguata analisi del «fulcro essenziale di ogni problematica teatrale», cioè dell'impatto del testo sull'apparato scenico e sul pubblico.

Al di là della sperimentazione drammaturgica e teorica va constatato come Giraldi riveli la sua essenza di uomo di teatro nel suo mostrarsi «sorprendentemente sensibile anche alle questioni della messa in scena»²⁷: dal radicamento di questa consapevolezza che impone che l'esperienza del ferrarese sia letta secondo «un orientamento non puramente teorico [...] ma fortemente ancorato alle esigenze e alle prassi rappresentative»²⁸, si assiste, nell'ultimo ventennio, ad un rifiorire degli studi intorno all'autore, a dimostrazione di un nuovo atteggiamento critico.

²⁵ JOSSA (1996, 30).

²⁶ Cf. ARIANI (1977, VII).

²⁷ Si cita ALONGE (2000, 91).

²⁸ Vd. SERAGNOLI – DI PASCALE (1995, 16).

Tra i contributi del numero monografico di «Schifanoia» (1991) interamente dedicato alla figura del ferrarese l'intervento di Marzia Pieri mette in evidenza la nuova proposta metodologica concentrando la sua analisi sugli espedienti scenici della rappresentazione tragica, immaginando i dispositivi (con scenografie, quinte e praticabili) a partire dalla tradizione estense quattrocentesca acutamente indagata da Ludovico Zorzi: l'attenzione è portata sulla componente visiva e uditiva dello spettacolo attraverso cui passa il coinvolgimento dell'uditorio. Le strategie di applicazione scenica dei singoli testi giralddiani non vengono trascurate nemmeno da Mary Morrison e Peggy Osborn che analizzano il *corpus* tragico senza mai prescindere dalla tradizione rappresentativa passata e coeva (lasciandosi a volte prendere la mano), includendo anche costumistica e scenografia. La stessa prospettiva orientata a sondare il versante materiale della pratica scenica è applicata negli studi di Angela M. Andrisano (indirizzati però verso l'*Egle* e la teoria sulla satira) e nell'indagine generale sulla tragedia cinquecentesca di Salvatore Di Maria, in aperta polemica con una tradizione critica di stampo filologico-letterario non ancora estinta all'inizio del XXI secolo.

A questo nuovo orientamento vanno sommati pochi studi di stampo semiologico (ancora Salvatore Di Maria, *The italian tragedy in the Renaissance: cultural realities and theatrical innovations*, Bucknell University Press, Lewisburg 2002; o Fabio Ruggirello, *L'occulta virtù del testo: deissi ed ostensione nel teatro tragico cinquecentesco*, «Italia» LXXXIII 2, 2006, 216-237) dedicati alle dinamiche della ricezione del pubblico tragico rinascimentale o ancora al versante comunicativo della scrittura drammaturgica, costituito dalle variazioni tonali, dall'uso di differenti registri linguistici e retorici che creano il codice tragico e sono commisurati con l'ambiente cortigiano che il testo riflette e a cui è rivolto (Ariani).

Per quanto riguarda specificamente l'indagine sui testi drammatici del ferrarese, il più delle volte considerati espressione di precetti teorici “aprioristici”, va ricordato che essi sono stati difficilmente sottoposti a studi specifici (e solo in tempi recenti); troppo raramente essi sono stati connessi alla pratica teatrale per la quale sono nati, o calati nel proprio (anche potenziale) contesto rappresentativo: spicca tra questi il contributo di Nicola Savarese (*Per un'analisi scenica dell'«Orbecche» di Giovan Battista Giralddi Cinzio*, «Biblioteca teatrale» II 1971, 112-157 modellato sull'esempio di Agostino Moraglia, *Analisi scenica del Tieste*, «Dioniso» XXXVII 1963, 222-240), contributo che rappresenta per questo nostro lavoro il termine di paragone fondamentale.

Risulta in certo modo paradossale l'esubero di interventi critici rispetto al numero decisamente scarso delle edizioni moderne (novecentesche) delle singole tragedie. Già Carlo Dionisotti, recensendo l'opera monografica sull'autore tragico ferrarese di Philip Horne, non dissimulava la propria preoccupazione per il fatto che una fitta vegetazione critica avesse «messo o tentato di mettere radici su un terreno editorialmente intatto. Quasi che o le opere del Giraldi fossero comunemente note e facilmente accessibili, o i lettori moderni dovessero trarre maggior profitto dalla descrizione e dai giudizi altrui che non dalla lettura delle opere stesse di un autore che bene o male è sopravvissuto al cimento di quattro secoli di storia». Il grande italianista auspicava all'impostazione di un lavoro editoriale atto a restituire oggettivamente il testo delle *pièces* giraldiane, nonché un apparato storico-letterario, che desse «il quadro nel quale e per il quale soltanto, un'opera così nuda di poesia e di pensiero ma indubbiamente distinta da buone intenzioni e da efficaci suggerimenti, ebbe ed ha un'importanza storica»²⁹.

Questa situazione, evidenziata nel 1963, resta praticamente invariata fino al 1988, come confermano le parole di Renzo Cremante:

«[...] non si può fare a meno di considerare come la notevole fioritura di interpretazioni critiche, generali e particolari, degli ultimi anni, non sia stata ancora accompagnata, tranne numerate eccezioni, da un adeguato lavoro editoriale ed esegetico. [...] In mancanza di un robusto sostegno filologico e del necessario complemento esegetico, non sempre accade che le interpretazioni vigenti della tragedia cinquecentesca riescano a sottrarsi al rischio di arbitrarie, per quanto suggestive forzature. Così come l'attenzione troppo concentrata ed esclusiva rivolta alla prospettiva teatrale e scenica - tanto più se affidata, come eventualmente accade di riscontrare, a troppo disinvolti procedimenti indiziari - può finire talora per occultare, prevaricare o ostacolare il riconoscimento, persino, dei contrassegni storici, culturali, linguistici di più macroscopica e significativa evidenza»³⁰.

La risposta intellettuale all'esortazione di Dionisotti non è stata certo tempestiva ma, come si è visto analizzando le fonti, ha permesso negli ultimi due decenni di accumulare per ogni tragedia giraldiana almeno una edizione specifica. Va segnalato che lo scarso interesse verso le singole opere evidenzia per la verità una sola, prevedibile eccezione: *Orbecche*, l'unica *pièce* del ferrarese a radicarsi nella coscienza letteraria del XVI secolo grazie al clima culturale che ha plasmato il gusto tardo cinquecentesco³¹, l'unica ad essere ripetutamente pubblicata e universalmente conosciuta. Proprio la differente accoglienza editoriale (voluta dal suo stesso autore) della tragedia rispetto alle otto sorelle, è secondo Dionisotti³² la ragione della

²⁹ DIONISOTTI (1963, 114-121).

³⁰ Si veda CREMANTE (1988 I, XI).

³¹ BRUSCAGLI (1972, 9-10).

³² DIONISOTTI (1963, 115-116).

sua posizione in cima alla gerarchia del *corpus* giraldiano. Non solo; essa è anche la ragione per cui studiosi di diverso orientamento critico (da Dellisanti a Dondoni, da Doglio ad Armato) si sono trovati d'accordo nel riconoscere nella “natura atipica” della *pièce* l'elemento preponderante del suo intero *corpus*. È così che numerose indagini sulla tragedia ferrarese hanno lasciato scomparire dietro la componente macabra, intesa come rivisitazione della tragicità più esterna e vistosa di Seneca, ogni altra caratteristica del teatro giraldiano, sebbene le prime avvertenze che quella di *Orbecche* è da considerare una condizione di eccezionale *hapax* d'auto-re risalgano alle ormai datate analisi di Bilancini e Angeloro Milano.

Pur ridimensionata la centralità della componente orrorifica, specialmente negli studi volti a sondare la drammaturgia del lieto fine, ancora in tempi recenti, infatti, è forte l'idea che la «poetica dell'orrore» della prima tragedia abbia compromesso il resto della produzione di Giraldo «in un giro sempre più radicale di contraddizione e involuzione»³³.

Inevitabile che da questi presupposti le altre tragedie, compresa la *Didone* siano rimaste a lungo nell'ombra della sorella più grande, contribuendo a mantenere ancora parzialmente sfuocata l'ottica con cui si è fin qui studiata l'esperienza tragica giraldiana.

Come si avrà modo di approfondire, della tragedia sulla regina cartaginese esiste una sola edizione successiva alla *princeps* del 1583: quella curata da Irene Romera Pintor (*Giambattista Giraldo Cinthio, Didone*, Editorial complutense, Madrid 2008). Si tratta di una trascrizione diplomatica (a tratti disattenta) del testo cinquecentesco che, mantenendo un criterio altamente conservativo evita ogni sorta di manipolazione tipografica (tanto per la grafia, quanto per l'interpunzione) ma non permette una grande accessibilità al lettore moderno. L'edizione della studiosa inoltre evidenzia una lettura abbastanza immediata e superficiale del lavoro giraldiano. Essa si limita ad annotare il debito verso il modello virgiliano (non privo di fraintendimenti e abbagli), a catalogare le strutture sentenziose, proverbiali, aforistiche che ritornano nell'intero *corpus* per creare una rete di rimandi intertestuali: operazione di grandissima utilità se fosse indirizzata a ricostruire in maniera organica la mentalità e l'universo ideologico che sta a monte della produzione artistica del ferrarese.

Con la curatrice di tale volume si condivide pienamente la necessità di dare una base filologica alla ricerca scientifica sul teatro, attraverso il recupero e l'attualizzazione del testo antico. Tuttavia, nella prospettiva di intraprendere una profonda indagine sulla tragedia giraldia-

³³ Cf. ARIANI (1974, 140).

na non si è ritenuta soddisfacente l'edizione spagnola. Si è stabilito così di riaffrontare il testo cinquecentesco per proporne una nuova, di tipo interpretativo. In assenza del manoscritto e di altre stampe non è stato infatti possibile procedere all'edizione critica del testo.

La trascrizione filologica rappresenta l'imprescindibile anello di congiunzione tra i successivi ingrandimenti con cui si è tentato di tratteggiare le linee di tendenza della cultura giraldiviana per vederne le applicazioni sulle teorie drammaturgiche, sulla progettualità teatrale fino, concretamente, sulla *pièce*.

A partire dalla ricostruzione di una biografia contestualizzata dell'uomo di teatro con l'intento di sottrarla alla tradizionale e convenzionale misura letteraria e di ricondurla invece al complesso delle condizioni socio-culturali e materiali che ne hanno promosso, condizionato e ostacolato il lavoro, si è tentato di sondare le prolungate ed esperte pratiche performative di cui il drammaturgo ferrarese è stato artefice, nonché le sue proposte teoriche, evidenziandole proprio attraverso la connessione con la produzione drammatica, con la prassi scenica e "registica".

Il presupposto metodologico è stato espressamente suggerito da Nicola Savarese che, in relazione alla sua analisi della prima tragedia giraldiviana, afferma:

«Non si può dunque studiare l'*Orbecche* senza vedere in prospettiva lo sviluppo della teoria e della pratica teatrale del Giraldivi: e tanto meno si può studiare l'*Orbecche* prescindendo dalla sua rappresentazione [...]»³⁴

In questa direzione la *Didone* ferrarese non viene considerata un semplice prodotto erudito o un dispiego di tecniche compositive o, ancora, un pretesto esemplare all'interno dell'ampio dibattito accademico e teorico del periodo sulla natura e/o il consolidamento del genere tragico, ma il risultato di molteplici interessi dell'autore.

La linea critica scelta si propone di evidenziare la dialettica tra pratica rappresentativa e teoria, tra tradizione e innovazione (il senso moderno del classico), tra fedeltà ai modelli e vigile sguardo sulla contemporaneità, tenendo conto della personalità di Giraldivi Cinzio e delle esigenze materiali nel suo agire in funzione della messa in scena. A questo scopo si è deciso di utilizzare lo strumento dell'analisi scenico-drammaturgica con la quale correggere la miopia dei tradizionali metodi interpretativi logocentrici, per sondare invece «l'interrelazione tra testo e pratica teatrale»³⁵. Tale analisi è dunque stata condotta su un percorso tripartito: la ricostruzione dettagliata dei riferimenti alla fonte virgiliana e alla tradizione letteraria che ha permes-

³⁴ SAVARESE (1971, 114)

³⁵ CRUCIANI-SERAGNOLI (1987, 14).

so di comprendere il lavoro filologico con cui il mito antico è stato sceneggiato e piegato alle esigenze del presente; il riconoscimento di istanze morali, civili, ideologiche della contemporaneità, di modi concreti dell'esperienza e dell'immaginario che si riflettono nello sguardo del pubblico e fanno del testo giraldiano una lente attraverso cui osservare un frammento della storia della civiltà estense del XVI secolo; e infine il recupero del gioco di corrispondenze e trasgressioni tra elaborazione drammaturgica, opere teoriche ed elementi del testo spettacolare attraverso i quali si può intravedere, almeno in parte, la reale consistenza delle potenzialità sceniche della struttura testuale.

AVVERTENZA

Per il testo dei singoli autori classici si è fatto ricorso alle edizioni critiche canoniche, che di norma non vengono specificate. Le opere sono di volta in volta citate, come consuetudine, con la sola sigla indicata dal *Thesaurus linguae Latinae* (ad es. Verg. *Aen.* IV 32) o dal *Vocabolario Greco GI* (ad es. Aristot. *Poet.* 1451a); sono invece richiamate attraverso il nome del particolare curatore unicamente in caso di puntuale utilizzo di commenti, traduzioni o annotazioni.

Per questioni di praticità si è scelto di utilizzare per i riferimenti interni ai testi giraldiani una serie di sigle (ad es. CARTEGGIO; ANTIVALOMENI, etc.) che rimandano sempre alla relativa edizione più recente indicata in bibliografia, salvo in casi specifici esplicitamente segnalati. Per chiarire con un esempio: DISCORSI rimanda all'edizione curata da Guerrieri Crocetti (1973), a meno che non si puntualizzi DISCORSI in ANTIMACO (1864).

In ultima istanza, va puntualizzato ulteriormente il criterio di citazione delle fonti. Le edizioni moderne dei testi giraldiani sono spesso corredate di pagine di commento del curatore; per evitare che queste siano confuse con la voce diretta dell'autore si sono adottate per lo stesso volume differenti sigle. Un esempio per tutti: DISCORSI, (137) indica un frammento degli scritti teorici di Giraldi nel volume curato da Guerrieri Crocetti (1973); mentre GUERRIERI CROCETTI (1973, 10) rinvia direttamente alle parole del curatore.

PARTE PRIMA: PRE-TESTO

CAPITOLO I: ALLE ORIGINI DELLA DIDONE TRAGICA

Tra epica e tragedia: Virgilio drammaturgo

Il mito di Didone, elevato ad elemento della letteratura universale³⁶ grazie all'esperienza virgiliana³⁷, ha offerto alla critica di ogni tempo possibilità di approfondimento praticamente inesauribili, anche grazie al contributo di chiavi interpretative e analitiche sempre nuove. Inevitabile che anche una indagine di tipo drammaturgico sull'episodio sia stata messa tra le proposte della critica da più di qualche decennio³⁸; tuttavia, almeno il versante materiale del rapporto che lega il racconto del poeta mantovano alla dimensione tragica, soprattutto in relazione all'influenza della prassi spettacolare sulla creazione poetica, risulta a tutt'oggi in attesa di una indagine sistematica³⁹.

Con il proposito di lasciare emergere nella sua complessità la mentalità drammaturgica di Virgilio si intende dunque portare l'attenzione sulle diverse categorie di elementi che permettono di circoscrivere l'influsso di una concreta esperienza teatrale. Si osserveranno quindi, le modalità con cui il poeta dell'*Eneide* si riferisce ad un mondo contemporaneamente letterario e spettacolare con l'intento di visualizzare per l'immaginazione del proprio fruitore l'episodio dedicato alla regina di Cartagine come uno spettacolo tragico, quindi inscindibile dai suoi aspetti performativi e collocabile in uno spazio codificato in termini teatrali⁴⁰.

³⁶ HEINZE (1996, 162): «Didone è la sola figura creata da un poeta romano a poter entrare a far parte della letteratura mondiale». Il pensiero è condiviso anche da HARRISON (1989, 21).

³⁷ Il racconto di Virgilio sembra ispirarsi alla versione neviana del mito (fr. 23 Morel = 20 Blänsdorf) che contamina, nell'incontro tra Didone e Enea, momenti dell'epopea romana con l'antica leggenda fenicia – cf. BONO – TESSITORE (1998, 7-11) – su Elissa, “la virago” o “l’errante”, fondatrice di Cartagine e paradigma di fedeltà, castità e coraggio, narrata dallo storico greco Timeo di Tauromenio – fr. 60 JACOBY (1993, 624) – e successivamente ricomparsa a Roma nelle *Historiae Philippicae* di Pompeo Trogo (a cui fa riferimento nella sua epitome Giustino, 18, 6). Per una bibliografia specifica sulle testimonianze greche e latine precedenti a Virgilio e sulle relative controversie, si rimanda in modo particolare a STAMPINI (1917, 99ss.); PERRET (1942, 90s.); MARIOTTI (1955, 27-31); GRISET (1961, 302-307); BARCHIESI (1962, 204-206 e 477-482); PEASE (1967, 14-21); WIGODSKY (1972, 29-37); HORSFALL (1973-1974, 8ss.); D’ANNA (1984, 181); HARRISON (1989, 2-4); D’ANNA (1995, 169-206); HEINZE (1996, 150, 168s.); DAVIDSON (1998, 65ss.) e BONO – TESSITORE (1998, 21-28; 59-68).

³⁸ Dell'influsso dell'elemento tragico sull'episodio di Didone danno atto, ad es., anche le voci dell'*Enciclopedia Virgiliana*: MARTINA (1985, 428; 432-34); (1988, 920-23); (1990, 59-63); MELANDRI (1985, 383-85) e LA PENNA (1985, 54s.). Per approfondimenti sull'argomento e relativa bibliografia si veda il § successivo: *infra* pp. 45 ss.

³⁹ Recentemente, ad esempio, è comparso uno studio che prova la derivazione di alcune immagini di animali feroci nell'episodio di Circe (VII 8-24) dal mondo concreto dello spettacolo circense, così come si era culturalmente affermato in epoca augustea. Cf. FRANCO (2008, 54-73).

⁴⁰ HELZLE (1996, 146-147): «Seine [scil. Vergils] Erzählung beinhaltet eine περιπέτεια, eine καταστροφή und selbst ein Spektakel». A prescindere dal rapporto con il resto dell'*Eneide*, quella di Virgilio è nei fatti una tragedia agita su una scena anche secondo POBJOY (1998, 57-58).

È inevitabile supporre che Virgilio abbia derivato la propria concezione della scena fisica e delle modalità rappresentative dalle diverse pratiche spettacolari coeve e che abbia trovato nella temperie culturale augustea un concreto stimolo al proprio interesse verso il mondo della tragedia. Toccando in qualche modo anche la realtà biografica del Mantovano, i rivolgimenti storici della prassi teatrale devono infatti averne condizionato la sensibilità poetica. A questo proposito si consideri il ruolo fondamentale che la costruzione, per volere di Pompeo, del primo teatro romano in muratura (55 a.C.) deve aver avuto nella riscoperta e nella diffusione capillare dell'antica poesia drammatica latina, modello indiscusso anche dell'opera virgiliana⁴¹.

Il prestigio crescente che contraddistingue gli ultimi decenni della repubblica, culminati a Roma con i lavori di Accio e Pacuvio, potrebbe aver incoraggiato i membri dell'*entourage* intellettuale di Mecenate (si pensi ad Asinio Pollione, a Ovidio o a Vario) a riscoprire in vario modo un nuovo interesse⁴². Così anche l'esperienza del poeta dell'*Eneide* sarebbe espressione della volontà di non sottrarsi dal dichiarare apertamente una sorta di parentela con questa forma artistica rivalutata. Non va dimenticato che alla fine del I secolo a.C. l'arte drammatica ricopre, grazie al progetto politico augusteo, una nuova funzione di portata istituzionale.

La necessità di un rinnovamento complessivo del teatro nazionale – unico istituto della collettività concretamente vicino e apprezzato da tutti gli strati della popolazione e indispensabile mezzo di comunicazione, utile al soddisfacimento di uno specifico compromesso sociale – emerge fin dai primi anni del principato⁴³: Augusto, commissionando a Vario il suo *Thyestes* per le celebrazioni nel 29 a.C. della vittoria ad Azio, conferma fin dall'ascesa al potere la sua intenzione di dare un nuovo statuto etico e civile al teatro romano, chiamato a promuovere presso i ceti popolari una restaurazione dei costumi e dei valori dell'antico *mos maiorum* e a scoraggiare, attraverso l'*exemplum*, l'indulgenza verso le diverse forme del *furor*⁴⁴.

⁴¹ STABRYLA (1970, 10) ne mostra l'indiscutibile influenza sull'intera classe intellettuale, compresi gli storici: persino l'omicidio di Cesare viene narrato ἐπὶ σκηνῆς, come se fosse la rappresentazione di un dramma (cf. Appiano 14, 146). Il suo funerale pare inoltre essere stato occasione per recuperare alcuni versi tratti dal *Giudizio delle armi* di Pacuvio (cf. Svet. *Iul* 84).

⁴² Cf. ancora STABRYLA (1970, 12-16).

⁴³ Su questo fronte si apre la velata polemica di Orazio (*Ep.* II 1) che ritiene un teatro così incline alle grossolanità popolari incapace di riflettere degnamente l'immagine dell'impero e del suo principe, a differenza della raffinata poesia dei circoli letterari. Cf. LA PENNA (1963, 148-162); GRIFFIN (1985, 198-210) e D'ANNA (2003, 355-365).

⁴⁴ È evidente che il rinnovamento del teatro nazionale debba passare anche attraverso un ritorno agli splendori dell'età arcaica e dei tragediografi della repubblica, e attraverso i loro valori. Cf. STABRYLA (1970, 15-17). Anche la schiavitù d'amore - osserva LA PENNA (1977, 33) - che priva l'uomo della propria dignità e del *consilium*, non può essere dunque conciliabile con l'etica augustea, con i valori fondanti della società romana, «valori riposti nel servizio della *res publica* e nel prestigio e nella gloria che attraverso di esso si acquistano».

In questo senso, anche la figura mitica di Didone, come è stato ampiamente sottolineato, potrebbe giocare a favore dell'intento moralizzante perseguito dal principe, arrivando ad assumere su di sé il peso di un'allegoria storica⁴⁵. L'epopea sentimentale della regina, con la sua potente "logica dei sensi", agli occhi di un lettore contemporaneo di Virgilio potrebbe essere immediatamente associata a quella di Cleopatra, come lei sovrana che attraverso il lusso e le mollezze orientali ha stregato e corrotto la *virtus Romana* (Enea/Antonio) e che orchestra la propria uscita di scena continuando a fraporsi fra l'eroe romano (Enea/Ottaviano) ed il suo trionfo⁴⁶.

Al di là del modello interpretativo a cui l'episodio può essere sottoposto, Virgilio mostra la volontà di assecondare il progetto culturale vagheggiato da Augusto, inscindibile da un rinnovamento dei fasti teatrali antichi; a tale progetto corrisponde nei fatti l'avvio delle pratiche spettacolari pantomimiche e di quelle della tragedia retorica di modello senecano, categorie a cui, come si osserverà, il racconto virgiliano può essere, e in pratica è stato accostato⁴⁷.

Ancor prima di svelare la complessa tragicità tematica e strutturale dell'episodio della regina di Cartagine, Virgilio richiama alla mente del destinatario una serie di elementi teatrali consueti, contribuendo a predisporre l'animo al dramma e a coinvolgerlo anche emotivamente all'interno di una scena⁴⁸.

Attraverso l'utilizzo metaforico dei termini che caratterizzano il paesaggio oppure attraverso il richiamo preciso al lessico dell'architettura teatrale viene costruito lo spazio d'azione dei personaggi; lo stesso spazio si configurerà contemporaneamente come scenario della rappresentazione mentale di chi vi "assiste", leggendo.

All'inizio del I libro Virgilio descrive la costa libica su cui avviene lo sbarco di Enea e dei suoi dopo il naufragio⁴⁹; qui i termini che definiscono lo scorcio panoramico potrebbero

⁴⁵ Si soffermano sul ruolo di Virgilio nella politica augustea BONO – TESSITORE (1998, 101-44).

⁴⁶ Virgilio costruisce la sua contraddittoria Didone, osserva PHINNEY (1965, 359), con l'intento di far risaltare l'onore incrollabile dell'eroe troiano e dell'intera nazione romana. A Cleopatra come *alter ego* di Didone accennano PARATORE (1947, XVII); PEASE (1967, 23-28); GRANT (1971, 86); BONO – TESSITORE (1998, 30-34) e FRATANTUONO (2007, 119).

⁴⁷ Forse non casualmente il mito di Didone trova spazio nel repertorio dei pantomimi tramandato da Luciano (cf. *Salt.* 46, come vedremo *infra* pp. 46-47) in una formula in grado di conciliare le spinte nazionaliste dell'autore (portato a ritrarre il mondo greco come nucleo di espansione e garante dell'unità culturale dell'impero) con il punto di vista dell'imperialismo romano che opera attraverso Augusto e la sua politica. Cf. a proposito GARELLI-FRANÇOIS (2004, 117).

⁴⁸ La stessa indagine sul «teatro come 'spazio scenico' in Virgilio» è la linea guida dello studio di MALASPINA (2004, 95-123). Si vedano anche HARRISON (1989); GRIMAL (1990); POBJOY (1998).

⁴⁹ Su fonti, fortuna e interpretazioni di questa *ekphrasis* digressiva gli studi sono numerosi e vari. Li ripercorre MALASPINA (2004, 98-105).

essere stati scelti per mostrare l'area geografica in cui si muoveranno i protagonisti della vicenda e, allo stesso tempo, per suggerire ingegnosamente alcuni dettagli che scolpiscono la scena stessa e la trasportano su di un concreto palcoscenico (I 159-68)⁵⁰:

«*Est in secessu longo locus: insula portum
efficit obiectu laterum, quibus omnibus ab alto
frangitur inque sinus scindit sese unda reductos.
Hinc atque hinc vastae rupes geminique minantur
in caelum scopuli, quorum sub vertice late
aequora tuta silent; tum silvis scaena coruscis
desuper; horrentique atrum nemus imminet umbra;
fronte sub adversa scopulis pendentibus antrum,
intus aquae dulces vivoque sedilia saxo,
nympharum domus [...]*»

«Un'insenatura profonda s'apre davanti a un'isola / che coi suoi fianchi la chiude come un porto: ogni onda / d'alto mare si frange contro l'isola e rotta in circoli è respinta indietro. A destra e a manca / scoscendono dirupi e due scogli si levano / minacciosi alle stelle: sotto le loro vette per largo spazio le onde giacciono silenziose. / In alto sovrasta un sipario di alberi stromenti, / bosco nerissimo d'ombre: a piè dell'opposta parete / sotto rocce sospese si spalanca una grotta / in cui sgorga una fonte d'acqua dolce, vi sono / sedili di pietra viva, dimora delle ninfe»⁵¹

Enea e i suoi compagni appaiono dunque al centro di una scenografia naturale, una sorta di *locus amoenus*⁵² delimitato da un sipario⁵³ (immagine conservata per sineddoche dal termine *scaena* indicante generalmente il palco) di alberi stromenti (v. 164), da due rocce gemelle che si ergono fino alle stelle (vv. 162 s.) e da un fondale (v. 166: «*fronte sub adversa*») di rocce sospese sotto cui si spalanca una grotta, occupata da «*vivo sedilia saxo*» (v. 167). Questi dettagli, accostati gli uni agli altri, rievocano la figura concreta di un edificio teatrale con la sua *scaenae frons* dipinta, il palco, il *proscenium* elevato su diversi ordini di grandi colonne

⁵⁰ POBJOY (1998, 43) osserva: «Vergil is hinting here at the theatricality of his own poetic creation, and particularly at the potential for its landscape to be viewed as a theatre stage».

⁵¹ Le traduzioni dei passi virgiliani sono di Vivaldi in DELLA CORTE (1995).

⁵² Gli elementi più aspri e “scenografici” di rocce e scogli (vv. 162-163) e di selve (vv. 164-165), ultimo ricordo dell'angoscia della tempesta, avvicinano il quadro ad un paesaggio definibile come “eroico”; eppure, l'atmosfera silenziosa (v. 164), la grotta (v. 166), le acque calme e il *vivum saxum* (v. 167) dimora delle ninfe (v. 168) danno fondamentale risalto alla descrizione di una quiete che vuole contrapporsi nettamente al fragore e al turbinio della burrasca (vv. 81-156). Cf. MALASPINA (2004, 106-110).

⁵³ Il termine è traducibile anche con «fondale» sulla base del commento di Servio (*ad Aen.* I 164: «*SCAENA inumbratio. Et dicta scaena ἀπὸ τῆς σκιᾶς. Apud antiquos enim theatralis scaena parietem non habuit, sed de frondibus umbracula quaerebant. Postea tabulata componere coeperunt in modum parietis. Scaena autem pars theatri adversa spectantibus, in qua sunt regia*»). MALASPINA (2004, 117) associa infatti il termine alla tenda (*umbraculum* serviano) che costituiva la scena nella fase architettonica più antica, per lasciare solo successivamente il posto a pareti fatte di pannelli lignei (*tabulata*). È possibile, per lo studioso, rilevare un ulteriore legame con l'ombra suggerita da *silvae* e *nemus* (vv. 164-165) che fornirebbe all'immagine un carattere «coloristico e pittorico, più che architettonico» (111).

– come quello descritto da Vitruvio e ancora visibile in numerose strutture sopravvissute fino a noi – e con la *cavea* riservata al pubblico, costituita proprio di quei *sedilia* di pietra viva, secondo quanto ci riporta anche Orazio⁵⁴.

Dal suo grande repertorio di immagini Virgilio sembra scegliere i termini che connotano con precisione lo stesso ambiente teatrale che, con tutte le probabilità, egli conosceva e frequentava come il destinatario del suo poema⁵⁵. Nei fatti lo scorcio paesaggistico così composto potrebbe dunque funzionare anche come annotazione didascalica con cui stabilire visivamente la posizione degli apparati scenici.

Nello stesso I libro il richiamo allo spazio della rappresentazione è tuttavia da estendersi ad altri momenti descrittivi del paesaggio africano (I 427-29):

«[...]; *hic alta theatri
fundamenta locant alii, immanisque columnas
rupibus excidunt, scaenis decora alta futuris*»

«[...]; altri in profondità / gettano le fondamenta di un teatro o ricavano / da blocchi di
pietra colonne smisurate, / altissimi ornamenti della futura scena»

⁵⁴ Vitr. V 6, 6: «[...] *Supra podium columnae cum capitulis et spiris altae quarta parte eiusdem diametri; epistylia et ornamenta earum columnarum altitudinis quinta parte. [...] Supra [...] pluteum columnae quarta parte minore altitudine sint quam inferiores; epistylum et ornamenta earum columnarum quinta parte. Item si tertia episcenos futura erit, mediani plutei summum sit dimidia parte; columnae summae medianarum minus altae sint quarta parte; epistylia cum coronis earum columnarum item habeant altitudinis quintam partem*». «Sopra il podio le colonne con i capitelli e le basi siano alte un quarto del medesimo diametro, gli architravi e gli ornamenti un quinto dell'altezza di tali colonne. Sopra il pluteo le colonne siano di altezza minore di un quarto rispetto alle inferiori, l'architrave e gli ornamenti un quinto di tali colonne. Così pure se ci sarà il terzo ordine superiore della scena, il pluteo più in alto sia un mezzo del mediano, le colonne più in alto siano meno alte delle mediane di un quarto, gli architravi con le cornici abbiano analogamente un quinto dell'altezza di tali colonne». Trad. di Corso in GROS (1997, 571).

«'Scaena' was the wall which closed the stage behind [...]; here it is that which closes the view. 'A background of waving woods'. It is difficult to say whether Virg. had in his thoughts the primitive 'scaena' [...] or whether he is thinking merely of the form of an ordinary theatre». commenta CONINGTON (1979, *ad loc*). Sulle varianti della *frons* scenica latina, oggetto, proprio in età augustea, delle fertili sperimentazioni da cui deriverà la propria forma canonica, cf. SEAR (2006, 83-95). Relativamente al termine *sedilia*, va sottolineato il suo utilizzo. sempre in relazione all'edificio teatrale, in Hor. *Epod.* IV 15: «*sedilibusque [...] in primis [...]*» - con riferimento ai primi quattordici gradini dell'anfiteatro riservati ai cavalieri secondo la *lex Roscia theatralis*, proposta da L. Roscio Otone nel 67 a.C.; cf. CAVARZERE (1992, 144) - e in *ars* 205: «*nondum spissa [...] sedilia [...]*» (espressione con cui Orazio indica il teatro riempito da un pubblico ideale di poche e dignitose persone).

⁵⁵ Dello stesso parere anche MALASPINA (2004, 116). La conoscenza diretta di Virgilio del teatro del I secolo e dei suoi artifici scenici (compresi quinte girevoli, uso del sipario, fondali dipinti sovrapposti) è dimostrata anche altrove. Cf. *Georg.* III 22-25: *iam nunc sollemnis ducere pompas / ad delubra iuvat caesosque videre iuencos, / vel scaena ut versis discedat frontibus utque / purpurea intexti tollant aulaea Britanni*. È possibile il richiamo a Vitruvio V, 8: «*Ipsae autem scaenae suas habent rationes explicitas ita, uti mediae valvae ornatus habeant aulae regiae, dextra ac sinistra hospitalia, secundum autem spatia ad ornatus comparata, quae loca Graeci periactus dicunt ab eo, quod machinae sunt in his locis versatiles trigonos habentes in singula tres species ornationis, quae, cum aut fabularum mutationes sunt futura seu deorum adventus, cum tonitribus repentinis ea versentur mutantque speciem ornationis in frontes*».

La Cartagine che Virgilio ci mostra dall'alto all'arrivo di Enea è una città invasa di lavoro e fervore, di scavi e costruzioni. In questo “alveare umano”⁵⁶ è in atto anche l'edificazione di un teatro con le colonne smisurate che svetteranno al di sopra del *proscenium*⁵⁷. In questo riferimento al luogo fisico dello spettacolo è forse possibile osservare la trasformazione della città stessa in *theatrum* e con essa un presagio della *pièce* in incubazione⁵⁸.

La veduta panoramica della città verrà riproposta nel IV libro in concomitanza con i primi struggimenti emotivi di Didone (vv. 76-85). La donna, ossessionata dal pensiero continuo di Enea, è incapace di parlare (IV 76: «*incipit effari mediaque in voce resistit*»), di dormire (IV 80-83: «*post ubi digressi, lumenque obscura vicissim / luna premit suadentque cadentia sidera somnos, / sola domo maeret vacua stratisque relictis / incubat. illum absens absentem auditque videtque*») e di tornare alla propria vita di sovrana (IV 86-89):

*«non coeptae adsurgunt turrets, non arma iuventus
exercet portusue aut propugnacula bello
tuta parant: pendent opera interrupta minaeque
murorum ingentes aequataque machina caelo»*

«Nella città le torri / incominciate rimangono a mezzo, la gioventù / non si esercita più nelle armi, non manda / avanti la costruzione del porto e delle difese / di guerra: ed interrotte rimangono le opere, / gran muri minacciosi, palchi che toccano il cielo»

Cartagine viene simbolicamente ritratta nell'immobilità. La crisi della regina ha decretato l'interruzione dei lavori di costruzione: le alte torri minacciose si ergono a metà, i palchi restano sospesi a mezz'aria. In una somma di elementi che estendono la stasi a tutto il regno, «*aequataque machina caelo*», una sorta di imponente gru lasciata col suo carico sospeso, (come conferma al v. 88 il verbo *pendere*), rappresenta la *climax* dell'immagine. Mantenendo

⁵⁶ Virgilio assimila il fervore della Cartagine in costruzione ad un laborioso alveare (I 430-436): «*Qualis apes aestate nova per florea rura / exercet sub sole labor, [...] / fervet opus, redolentque thymo fragrantia mella*». «Così turbinano le api al principio d'estate / per la campagna fiorita, sotto il sole, in un fitto / ronzio [...] / ferve il lavoro, fragrante il miele profuma di timo».

⁵⁷ Come osserva MALASPINA (2004, 96), Virgilio si riferisce alla modalità tutta romana di edificare i teatri partendo da una struttura autoportante, che non necessita del declivio naturale di una collina come accadeva in Grecia. Cf. CRUCIANI (1992, 74-76).

⁵⁸ POBJOY (1998, 49-50) ricorda che questo non è evidentemente l'unico caso nella letteratura antica in cui il paesaggio è rappresentato come una scena teatrale. Si pensi ad esempio alla descrizione dell'accampamento campano fatta da Polibio (III 91, 10: «ὄσπερ εἰς θέατρον [...] ἐκθεατριεῖν...» τὸς πολεμῖους φυγομαχοῦντας»). In questo caso l'immagine è suscitata anche dal ricordo (anacronistico) della ricostruzione storica del teatro cartaginese in età augustea: PEASE (1967, 28-29) e SCAGLIARINI CORLÀITA (1990, 56-59). Questi versi, insieme alla *scaena* di I 164, sono “elementi tematici” che anticipano l'affermarsi di una tragedia anche per FERNANDELLI (2002, 1-11) e MALASPINA (2004, 118).

l'attenzione su un contesto più ampio è tuttavia possibile trasferire la scelta lessicale di Virgilio ad un piano allusivo calato ancora una volta in una dinamica tutta teatrale.

Se si considera che i versi immediatamente successivi introducono il colloquio tra Venere e Giunone (IV 90-128), divinità rivali che architettano un comune piano per unire Didone ed Enea assecondando gli interessi di entrambe, la macchina citata in questo punto dell'azione potrebbe lasciare aperta la possibilità di un riferimento al meccanismo del *deus ex machina*, che permetteva le apparizioni sovranaturali nel teatro greco⁵⁹.

Intendendo in questi versi per lo meno richiamare alla mente l'artificio teatrale, Virgilio sembra riproporre l'idea anche alla fine del IV libro.

Iride - inviata da Giunone, commossa dal dolore della regina morente - «*deuolat et supra caput astitit*» (IV 702), vola attraverso il cielo per fermarsi sopra la testa di Didone, e reciderle il capello che la lega alla vita fino al *dies fatalis* stabilito dalle divinità infernali, liberandola finalmente del peso del corpo. Pur non funzionando tecnicamente come scioglimento del nodo della vicenda, anche l'intervento della dea alata, partecipazione divina alla morte di Didone, invoglia il potenziale spettatore della *pièce* a cogliere questa "entrata in scena" della dea – un elemento peraltro di omerica memoria – attraverso lo stratagemma del *deus ex machina*.

Dopo tali considerazioni è possibile dunque interpretare anche la città immobilizzata (IV 86-89), come quella in fermento all'arrivo di Enea (I 427-29), come metafora dello spazio teatrale: Cartagine è il luogo della rappresentazione, le sue mura sono il fondale dietro al quale si muove la *machina* per le materializzazioni divine in scena⁶⁰.

Attraverso una serie di indizi sparsi nel testo viene dunque progressivamente costruito il *setting* tragico per mezzo del quale l'immaginazione del destinatario è richiamata verso una dimensione marcatamente teatrale⁶¹.

Al suo primissimo incontro nel poema con il figlio naufrago, la dea Venere viene fatta entrare in scena sotto le spoglie di una vergine guerriera tiria (I 314-20):

⁵⁹ A questa ipotesi giunge POBJOY (1998, 46), dopo aver passato in rassegna le posizioni di critica antica e moderna sui valori del termine *machina*. Si veda a proposito anche MASTRONARDE (1990, 247-294).

⁶⁰ POBJOY (1998, 47): «The backdrop for the device, in other words the back of the stage, is provided by the walls of Chartage itself».

⁶¹ Cf. HARRISON (1989, 4): «[...] Vergil has added details which indicate at once dramatist's approach to the forthcoming action», azione che si sviluppa in una dimensione a sé stante e svincolata dallo svolgimento epico (7).

«Cui mater media sese tulit obvia silva
virginis os habitumque gerens, et virginis arma
Spartanae, [...]
[...]
Namque umeris de more habilem suspenderit arcum
venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
nuda genu, nodoque sinus collecta fluentis»

«In mezzo a un bosco gli venne incontro Citerea / in veste di fanciulla armata come una vergine / di Sparta, [...]. Teneva, come usano i cacciatori, / attaccato alle spalle un arco maneggevole, / sciolti al vento i capelli e nude le ginocchia, / i lembi della veste legati con un nodo»

Al suo travestimento, che gioca a conciliare i caratteri della virgine Diana con quelli sensuali della divinità dell'amore, Virgilio aggiunge un particolare dell'abbigliamento, iconograficamente insolito per il tipo di abito da *venatrix*: gli alti coturni purpurei, componente tradizionale del costume scenico nel dramma di ambientazione greca e argomento mitologico (I 336s.)⁶²:

«virginibus Tyriis mos est gestare pharetram,
purpureoque alte suras vincere cothurno»

«Noi fanciulle di Tiro usiamo portare / la faretra e calzare alte uose purpuree»

Anche questo elemento, simbolicamente associato alla tragedia e ben noto al destinatario/ spettatore, dovrebbe predisporre all'ascolto e all'immaginazione di una sorta di *fabula* scenica di cui si preannuncia l'inizio⁶³.

A sostegno di tale suggestione contribuiscono i versi successivi (I 335-70) che rivelano immediatamente una chiara funzione di prologo⁶⁴. Come in una tragedia, le parole che Virgilio fa pronunciare a Venere rivolta al figlio segnano il vero e proprio principio della *pièce*⁶⁵, presentando gli antefatti necessari all'azione successiva, il luogo in cui essa avverrà (I 338-339: «*Punica regna vides, Tyrios et Agenoris urbem; / sed fines Libyci, genus intractabile bello*») e convogliando le aspettative sulla sua protagonista e sulle «*longae ambages*»⁶⁶ da lei vissute. Il

⁶² Sull'uso dei coturni nella tragedia classica, con relativi riferimenti iconografici, cf. SMITH (1905, 123-164). Sul suo impiego specifico nel teatro romano, si veda BEARE (1986, 121-122); mentre sui diversi aspetti simbolici del travestimento di Venere, HEUZÉ (1985, 329-331).

⁶³ Si veda HARRISON (1988, 197-214), ma anche HARRISON (1989, 7-8). Ne accennano MUECKE (1983, 135); MOLES (1987, 153); HORSFALL (1995, 105); HELZLE (1996, 146) e POBJOY (1998, 43-44).

⁶⁴ Specifica MUECKE (1983, 135) che la tragedia «begins formally with Venus' prologue, and begins in the sense that the elements of the action are laid down». HEINZE (1996, 154) osserva che quello che qui è chiamato prologo «assume calcolatamente la doppia funzione di informare e di avvicinare».

⁶⁵ Specifica MUECKE (1983, 135) che la tragedia «begins formally with Venus' prologue, and begins in the sense that the elements of the action are laid down».

⁶⁶ Cf. I 340-367. Venere narra la fuga di Didone da Tiro, dopo la morte del marito Sicheo per mano dell'avidio

discorso della dea così strutturato, a parere di alcuni critici, risulterebbe un prologo divino di modello euripideo, di cui ricalcherebbe anche lo schema drammaturgico⁶⁷. Il racconto prende l'avvio da una contesa tra le eterne nemiche Venere e Giunone (I 34-52).

Il fruitore del prologo, è portato ad instaurare da subito un rapporto empatico con la regina, a partecipare insieme ad Enea del suo dolore, a risvegliare verso di lei un sentimento di *pietas* e i primi moti di ammirazione e di affetto⁶⁸. Dal momento in cui diviene manifesto che si tratta di una *domus* condannata alla tragedia⁶⁹, che l'intera stirpe di Belo è contaminata da un fato sinistro contrassegnato da *furor* (I 348: «*quos inter medius venit furor*») e morte – così come era stata la casa dei Labdacidi, marchiata da una macchia ancestrale dalle conseguenze atroci⁷⁰ – il potenziale spettatore è indotto a concentrare, come abbiamo appena osservato, tutta l'attenzione sulla protagonista di cui Virgilio registra scrupolosamente i movimenti (I 496-497 e 503-508).

«*regina ad templum, forma pulcherrima Dido,*
incessit magna iuvenum stipante caterva.

[...]

[...] *se laeta ferebat*

per medios, instans operi regnisque futuris.

Tum foribus divae, media testudine templi,

saepta armis, solioque alte subnixa resedit.

Iura dabat legesque viris, operumque laborem

partibus aequabat iustis aut sorte trahebat»

«La regina Didone, splendida di bellezza, / avanza verso il tempio tra una schiera di giovani. / [...] lieta, / camminava tra i suoi, sollecita dei lavori / e del regno che sorge. Poi prese posto su un trono / proprio in mezzo al santuario, davanti alla cella / della Dea, circondata dal suo corpo di guardia. / La regina sedeva in giudizio, rendeva / giustizia e assegnava equamente i lavori / da compiersi»

fratello Pigmalione, e infine l'approdo sulle coste africane da esule, il suo ingegno nell'ottenere una terra su cui insediarsi e fondare una nuova città.

⁶⁷ HARRISON (1989, 207) rintraccia un parallelo con il Poseidone delle *Troiane* (vv. 1-47), il Dioniso delle *Baccanti* (vv. 1-63), l'Ermes dello *Ione* (vv. 1-81) e l'Afrodite dell'*Ippolito* (vv. 1-57). Su quest'ultimo rimando in particolare cf. FOSTER (1973-1974, 30-31). Cf. ancora HARRISON (1988, 7) e POBJOY (1998, 43-44).

⁶⁸ HEINZE (1996, 154): quello che qui è chiamato prologo «assolve calcolatamente la doppia funzione di informare e di avvicinare».

⁶⁹ Didone stessa parla di *domus labentis* (IV 318). FOSTER (1973-1974, 29-31) rintraccia dietro la figura di Venere il *numen laesum* responsabile della maledizione dei Belidi (colpevoli di aver fatto terra bruciata della sua ricca Cipro: I 621 s.).

⁷⁰ Soph. *OC* 369-370: «λόγῳ σκοποῦσι τὴν πάλαι γένους φθορὰν ὧϊα κατέσχε τὸν σὸν ἄθλιον δόμον» («Consci come sono, almeno a parole, dell'antica macchia che pesa sulla stirpe e delle conseguenze atroci con cui si è abbattuta sulla tua casa», la trad. è di FERRARI [2008, 303]). La distruzione dell'*oikos* nella tragedia è tema centralissimo, e strettamente legato al menadismo e alle figure femminili che, trasgredendo il proprio ruolo, causano il collasso delle strutture familiari. Cf. PANOSSI (2009, 116-123).

Alla sua effettiva prima apparizione, che Virgilio ama rappresentare attraverso la forma riflessiva del verbo *fero* (I 503) nell'accezione di “mostrarsi, comparire, farsi vedere”, per suggerirne l'ingresso drammatico⁷¹, la «*pulcherrima Dido*» sfila con una schiera di giovani fino a raggiungere la sua perfetta “cornice teatrale”, il trono collocato per lei al centro del tempio di Giunone, da cui si rivolge al suo pubblico ed esercita le sue mansioni di sovrana⁷².

La centralità sulla scena verrà messa in rilievo anche nei versi successivi, quando la regina ricomparirà durante il banchetto in onore degli illustri ospiti, adagiata su di un letto dorato (I 697-698: «[...] *aulaeis iam se regina superbis / aurea composuit sponda mediamque locavit*») ed ascolterà ammirata le gesta del popolo troiano dal suo posto d'onore, allietata, come nel simposio greco, da vino e musica in abbondanza (I 736-741: «*Dixit, et in mensam laticum libavit honorem, / primaque, libato, summo tenus attingit ore, / tum Bitiae dedit increpitans; ille impiger hausit / spumantem pateram, et pleno se proluit auro / post alii proceres. Cithara crinitus Iopas / personat aurata, docuit quem maximus Atlas*») ⁷³.

Chiamato dalla stessa Didone a narrare i suoi «*casusque... / erroresque*» (I 754-755), Enea si mostra come un *actor* a tutti gli effetti, un oratore capace di trasformare il suo racconto in una recitazione drammatizzata dominata dall'efficacia di parole retoricamente ben studiate e disposte, che utilizza le potenzialità espressive di voce e corpo per variare i toni del suo discorso e colpire efficacemente nell'emotività il suo uditorio⁷⁴. Dalla posizione di fronte al pubblico (II 2: «*inde toro pater Aeneas sic orsus ab alto*»), al ricorso a domande retoriche come mezzo di *captatio benevolentiae* (II 6-8: «[...] *quis talia fando / Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi / temperet a lacrimis?*»), alla capacità di riprodurre nel suono delle parole l'oscillare delle emozioni – dall'orrore davanti ad una visione spaventosa (II 209-211: «*fit sonitus spumante salo; iamque arva tenebant / ardentisque oculos suffecti sanguine et igni / sibila lambebant linguis vibrantibus ora*»), al tremore della voce per la paura (II 228-

⁷¹ PHINNEY (1965, 355 n. 1) osserva che all'ingresso in scena di Didone/Diana corrisponde quello di Enea/Apollo (IV 141-142: «*ipse ante alios pulcherrimus omnis / infert se socium Aeneas atque agmina iungit*»), che «as a star actor, makes his grand entrance». Cf. anche AUSTIN (1955, *ad l.*).

⁷² RIVOLTELLA (2005, 78), ritrova in Didone nella sua magnifica veste regale, circondata (v. 497) «*magna iuvenum stipante caterva*», una prefigurazione per antitesi di quella delirante e «*sola [...] incommitata [...] / [...] deserta [...] terra*» (466-467), senza corte né popolo, alla fine del IV.

⁷³ «Così dicendo versa qualche goccia di vino / in onore di Giove sulla mensa, poi sfiora / il vino con le labbra e porge la coppa / a Bizia, incoraggiandolo a bere: Bizia vuota a gran sorsi la tazza spumante, che poi passa / di mano in mano a tutti. Jopa dai lunghi capelli, / allievo del grande Atlante, suona la cetra dorata».

⁷⁴ Il modello è quello dell'*actor* ciceroniano che punta tutto sul “modo” di porgere il proprio discorso. Cf. *De orat.* III 213; 216-217: «[...] *Actio, inquam, in dicendo una dominatur; [...] Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum; corpusque totum hominis et eius omnis vultus omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant, ut a motu animi quoque sunt pulsae. [...] Hi sunt actori, ut pictori, expositi ad variandum colores. [...]*»

229: «*tum vero tremefacta novus per pectora cunctis / insinuat pavor*»), fino alla dolcezza dell'affetto filiale (II 707-708: «*ergo age, care pater, cervici imponere nostrae; / ipse subibo umeris nec me labor iste gravabit*») – Virgilio mette in scena Enea come personaggio capace di utilizzare gli strumenti giusti per sedurre il suo uditorio; Didone per prima e in modo devastante subirà gli effetti dell'*ars rhetorica* dell'eroe.

Nel momento cruciale dell'innamoramento Virgilio completa la sua ricostruzione dello spazio scenico connotandolo visivamente attraverso l'evocazione delle tonalità cromatiche legate ai ranghi sociali più prestigiosi⁷⁵ e, contemporaneamente, alle atmosfere della tragedia⁷⁶: lo splendore dell'oro e del rosso porpureo dominano nell'episodio della bionda Didone (IV 590: «*flaventisque... comas*»; IV 698: «*flavum... crinem*») fin dalla sua introduzione in scena, con una particolare insistenza sui dettagli dell'abbigliamento e della descrizione di monili, stoviglie e arredi alla fine del I libro⁷⁷.

Gli epiteti di colore, in particolare il «*purpureum*», rosso scuro che ben descrive il colore del sangue, spesso sottolineati dalla collocazione in clausola, tendono a diventare elementi

⁷⁵ *Aen.* I 639: «*ostroque superbo*». La porpora è certamente uno *status symbol* nella società romana, «segno di distinzione, di opulenza». Cf. PARODI SCOTTI (1982, 8).

⁷⁶ Cf. ANDRISANO (2002, 143-144). Anche la notazione di colore può essere letta come “parola scenica” alla stregua di quelle di un testo drammaturgico.

⁷⁷ D'oro sono la corona donata dai troiani (I 655: «*[...] et duplicem gemmis auroque coronam*»), il vasellame cesellato (I 640: «*ingens argentum mensis, caelataque in auro*»), la coppa per i sacrifici (I 728: «*hic regina gravem gemmis auroque poposcit /... pateram*»), i soffitti del palazzo (I 726: «*[...] laquearibus aureis*»); di porpora i tessuti che ornano il palazzo: i tappeti e le coltri della sala del banchetto (I 639: «*arte laboratae vestes ostroque superbo*»; I 700: «*[...] stratoque super discumbitur ostro*»). Dorato è anche il letto su cui giace la regina (I 698: «*aurea composuit sponda [...]*») - sebbene si possa, sulla scorta di EDGEWORTH (1992, 89) anche intendere *aurea* come nominativo, epiteto di *regina*: ciò indurrebbe ad associare Didone al “ramo d'oro” (VI 204-209), esitante (IV 24-27: «*sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / [...] / [...] / ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo*» e 133: «*cunctantem*») eppure desiderosa di essere “spezzata” da Enea (IV 19: «*huic uni forsitan potui succumbere culpae*»; IV 55: «*spemque dedit dubiae menti soluitque pudorem*») e a prefigurare così l'esito tragico finale. E ancora: i doni preziosi di Enea a Didone (I 647-650: «*[...] pallam signis auroque rigentem, / et circumtextum croceo velamen acantho, / ornatus Argivae Helenae [...]*») hanno un carattere ominoso; sono vesti appartenute a Elena, portano con se il presagio del fallimento matrimoniale, del tradimento: CROOKES (1984, 15). Il simbolismo tragico è percepibile, come già osservato, anche in altri dettagli dell'abbigliamento: i calzari di Venere (I 237 *purpureoque [...] cothurno*), e anche l'abbigliamento di caccia nel IV libro (134-139: «*[...] ostroque insignis et auro / stat sonipes [...] / [...] progreditur [...] / Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo; / cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum, / aurea purpuream subnectit fibula vestem*») che, secondo EDGEWORTH (1992, 52), porta «greatly strengthened mood overtones if purple is taken as a hint of foreshadowing of death». Si tratta, forse non casualmente, di una clamide dorata, il mantello usato dal coro tragico (cf. Hor. *Ep.* I 6, 40-41: «*[...] Chlamydes Lucullus, ut aiunt, si posset centum scaenae praebere rogatus*»). Cf. anche HARRISON (1988, 205-206). La previsione di morte si farà concreta nell'immagine del mantello di Enea, dono della regina innamorata (IV 262-264: «*[...] ardebat murice laena / demissa ex umeris [...] / [...] et tenui telas discreuerat auro*»), che diviene «*dulcis exuvia*» (IV 651) della regina suicida per amore. Il ricordo della tragedia di Didone, inoltre, sarà vivo nelle vesti di porpora ed oro (I 647) offerte per il rito funebre del giovane Pallante (XI 72-76), momento carico di *pathos*. Tuttavia, LA PENNA (2005, 547 n. 7) non riscontra in *purpureus* un preciso indizio di morte, quanto piuttosto un simbolo di lusso fastoso (anche in un contesto di *funus*).

essenziali della scena, una volta manifestata la loro valenza simbolica che li rende presagio di un destino di disgrazia e morte, come è particolarmente evidente dal loro utilizzo nei drammi eschilei⁷⁸.

In questo mondo invaso dallo sfolgorio di metalli e materie preziose, la regina è già, senza rendersene conto, «*misera*»(I 719), «*infelix*» (I 712 e 749), perché destinata a prossima rovina (I 712: «*pesti devota futurae*»): è Virgilio stesso, come voce fuori campo, ad insinuare l'evolversi della vicenda, ad acuire la sensazione di imminente tragedia nel lettore attento⁷⁹. In virtù di una sorta di ironia tragica che opera sia attraverso il valore simbolico dei dettagli descrittivi che attraverso i commenti del poeta⁸⁰ si costruisce la discrepanza in termini di conoscenza dei fatti tra personaggio e “pubblico” e si intensifica, tramite quest'ultima, l'effetto emotivo/patetico⁸¹.

Attraverso tutti questi elementi l'intero episodio (I 697-756) viene così “teatralizzato”⁸². Per suggerire al destinatario che, così come per Apollonio Rodio, il racconto epico si avvale ora anche della tradizione del genere tragico, e che il personaggio di Didone è costruito secondo una strategia prettamente drammaturgica, Virgilio enfatizza l'atteggiamento di gruppo dei convitati (*Aen.* II 1: «*Conticuere omnes intentique ora tenebant*» e III 716: «*Sic pater Ae-*

⁷⁸ SASSI (1994, 299): «purpureo, lussuoso ma anche ambiguo annunciatore di morte». È infatti ricoperto di porpora («*πορφυρόστρωτος*»), prefigurazione di sangue e morte, il cammino che Clitemnestra fa preparare come (illusorio) benvenuto ad Agamennone che ritorna vincitore alla propria casa (*Ag.* 910-911); avviene in un bagno cupo, rossastro («*πορφυρῶν βαφῆν*») la morte di Matallo narrata dall'araldo nei *Persiani* (315-316); è purpureo anche il fuoco distruttore della città nei *Sette a Tebe* (341: «*τὰ δὲ πυρφορεῖ*»; 432: «*σῆμα γυμνὸν ἄνδρα πυρφόρον*»; 444: «*τὸν πυρφόρον*»). Ancora SASSI (1994, 292) sottolinea che la tendenza degli antichi «a una limitata distinzione qualitativa dei colori, con la connessa preferenza per le notazioni di splendore, e d'altronde la straordinaria ricchezza di sfumature, favorevoli all'innesto di molteplici dati affettivo-simbolici, [...] vengono ricondotte alla concretezza tipica di uno stadio di mentalità arcaica, ove il sensibile domina sul logico». Secondo queste stesse «modalità lessicali arcaiche» ricorda infatti ANDRISANO (2002, 143-144), i colori eschilei richiamano le arti figurative coeve.

⁷⁹ Voce narrante “discreta”, Virgilio costruisce così la sua intesa col lettore: cf. QUINN (1963, 36).

⁸⁰ È una delle strategie di Virgilio che incoraggiano a percepire l'episodio come tragedia. MUECKE (1983, 137): «In epic the technique of foreshadowing is often used to evoke a sense of dramatic irony, most effectively when it hints at a complete reversal of fortune». Si tratta dell'*editorial intrusion* di cui parla OTIS (1963, 61-96). Cf. IV 169-170: «*ille dies primus leti primusque malorum / causa fuit [...]*»: la stessa voce di Virgilio preannuncia, ancora attraverso l'ironia tragica, la catastrofe al suo primissimo movimento (che è insieme momento di massima felicità per Didone: il *coniugium* nella grotta); e ancora, IV 450-451: «*Tum uero infelix fati exterrita Dido / mortem orat*». Il commento del poeta/coro, accompagnato dall'epiteto di colore «*ater*» (IV 384; 454; 472), fa anche qui chiaro riferimento al destino di morte della regina. Cf. PARODI SCOTTI (1982, 18). Voce “fuori campo” è altrove (IV 667-671) anche la città personificata che ferve, soffre e trema assieme alla sua regina in maniera fortemente empatica.

⁸¹ In questa discrepanza di saperi, spiega TOTOLA (2002, 17), «il solo lettore è in grado di cogliere la polivalenza del linguaggio divenendo egli stesso *coscienza tragica*».

⁸² FERNANDELLI (2002-2003, 15-24): la sovrapposizione dei processi interni di lettore e personaggio avviene principalmente attraverso la trasformazione del banchetto in azione teatrale e alla reazione emotiva che da essa deriva.

neas intentis omnibus unus»), silenziosamente assorti di fronte alle parole di Enea, e invita il destinatario a mantenersi focalizzato sul pubblico rappresentato nel racconto e a sintonizzarsi con esso; eppure, allo stesso tempo, lo sguardo è indotto a staccarsi dal quadro d'insieme per restringersi progressivamente in un primissimo piano su un frammento del quadro stesso, gli occhi di Didone (I 712-19), secondo un procedere che evoca le didascalie implicite dei testi teatrali, in cui la presenza della maschera obbligava il poeta a richiamare gli occhi o le lacrime che colpissero l'immaginazione del pubblico:

*«Praecipue infelix, pesti devota futurae,
expleri mentem nequit ardescitque tuendo
Phoenissa, et pariter puero donisque movetur.*

[...]

[...]

*[...] haec oculis, haec pectore toto
haeret et interdum gremio fovet, inscia Dido,
insidat quantus miserae deus; [...]*»

«Più di tutti lo [*scil.* Iulo/Cupido] ammira / Didone, destinata a prossima rovina, / e non riesce a saziarsene, e s'infiamma guardando / il falso Iulo, commossa dal fanciullo e dai doni. / [...] Didone gli si attacca con gli occhi e col cuore e lo prende / sulle ginocchia, ignara di riscaldare in grembo / un così grande Nume; [...]

Attraverso le relazioni visive della regina con il mondo circostante, specialmente con il «*vultus flagrantis*» (I 710) di Iulo/Cupido, il poeta dell'*Eneide* suggerisce l'insinuarsi del sentimento d'amore che cresce ininterrottamente nel corso del racconto di Enea (II e III libro)⁸³, per ritrovarsi già maturo ed opprimente all'inizio del IV e rappresenta i processi emotivi che permettono l'evolversi della semplice ammirazione in passione (IV 1: «*gravi [...] saucia cura*») che la condannerà alla rovina, distruggendo l'integrità del suo ordine morale e civile. L'inquadratura stretta sull'intima metabolizzazione di Didone degli eventi del banchetto permette al destinatario di cogliere i primi sintomi attorno a cui si articolerà la tragedia; a contatto diretto con la reazione psicologica del personaggio, la prospettiva di chi osserva si modifica fino a percepire la realtà con gli occhi di chi la "vive", identificandosi nelle sue stesse emozioni⁸⁴.

⁸³ *Aen.* I 748-749: «*nec non et vario noctem sermone trahebat / infelix Dido, longumque bibebat amore*». «L'infelice Didone trascorreva la notte / parlando con Enea, bevendo l'amoroso / veleno».

⁸⁴ Questo meccanismo presuppone un nuovo modello di fruitore, quello che CONTE (1991, 9-52) definisce «lettore sublime» che, eticamente, somiglia al narratore.

Già nei versi precedenti Virgilio aveva mostrato, attraverso l'attenzione sullo sguardo di Didone, come tutta la carica emotiva del personaggio potesse essere espressa e trasferita al fruitore (I 561-562):

«*Tum breviter Dido vultum demissa profatur
“solvite corde metum, Teucrici, secludite curas”*»

«Allora Didone, abbassati gli occhi a terra, rispose: / “Non abbiate paura, bandite gli affanni dal cuore»

Si tratta del primissimo colloquio con i capi troiani, con cui la regina offrirà la propria benevolenza e ospitalità. L'incontro verbale è preceduto da un gesto di profonda meditazione, lo spostamento dello sguardo al suolo, che apre un canale di comunicazione parallelo a quello verbale e svela lo spessore umano della donna (la sua attenzione verso i problemi degli interlocutori, l'importanza della relazione col prossimo) e insieme connota le sue qualità di regnante dignitosa e riflessiva (che si muove dopo una scrupolosa operazione mentale)⁸⁵. Nel pieno delle facoltà, Didone si muove con la consapevolezza del proprio ruolo, eppure nel suo gesto qualcuno ha colto un presagio del rovesciamento della sua sorte, della perdita di se stessa⁸⁶ (IV 388-389):

«*his medium dictis sermonem abrumpit et auras
aegra fugit seque ex oculis avertit et aufert*»

«Così dicendo tronca a mezzo il discorso, affranta / fugge la luce del giorno, scappa via e si leva / dagli occhi Enea»

Più avanti, nel cuore del conflitto verbale ed emotivo tra Didone ed Enea, pronto ad abbandonare Cartagine, il movimento con cui la regina distoglie lo sguardo dall'interlocutore manifesta un cambiamento della sua stessa indole, un perentorio rifiuto al dialogo. Il desiderio di allontanamento fisico e morale, è confermato nei versi precedenti anche dalla trasformazione del discorso a due in uno sfogo rivolto in terza persona ad un destinatario assente, come per prendere le distanze ed appellarsi ad un pubblico più consapevole⁸⁷. Gli occhi della regina rivelano la sua reazione fisica di fronte alle parole ingrate del capo troiano, quando la rabbia

⁸⁵ Cf. RICOTTILLI (1992, 179-227). La studiosa si sofferma dettagliatamente sulle potenzialità comunicative (e di fraintendimento) di questo *cogitantis gestus* della regina. L'analisi sarà riproposta ed ampliata: vd. RICOTTILLI (2000).

⁸⁶ Secondo HEUZÉ (1985, 499), in questo primo gesto di Didone si preconizza il suo stesso destino tragico.

⁸⁷ Si potrebbe forse parlare di «apostrofe in *absentia*», cf. PADUANO (1972, 13). A proposito di questa caratteristica di IV 369-80, cf. HIGHER (1972, 149-150).

cede il posto all'incredulità: quello che pochi versi prima si era presentato come uno sguardo indagatore, di orgogliosa sfida (IV 362-364: «*Talia dicentem iamdudum aversa tuetur / huc il-luc voluens oculos totumque pererrat / luminibus tacitis [...]»*⁸⁸) si trasforma in una espressione di perplessità e sdegno.

Didone a questo punto della sua drammatica vicenda tende involontariamente a lasciare trasparire le tracce del proprio destino: [...] *cui me moribundam deseris hospes? / [...]./*, chiede disperata all'ospite (IV 323-324), prefigurando con tragica ironia la propria morte⁸⁹ e distogliendo lo sguardo richiama, per opposizione, l'immagine di se stessa (I 561) quando ancora non era stata travolta dalla passione.

Ancor più esasperata sarà la valenza dello stesso movimento del capo quando la regina lo riproporrà nell'Oltretomba dopo essersi uccisa⁹⁰. Quest'ultimo incontro con l'eroe avviene nell'assoluto silenzio: la donna rifiuta persino il contatto visivo con Enea. Il gioco degli sguardi negati si rivela così più eloquente di qualsiasi discorso (VI 469-471):

*«illa solo fixos oculos aversa tenebat
nec magis incepto vultum sermone movetur
quam si dura silex aut stet Marpesia cautes»*

«Ma Didone, girando / la testa teneva gli occhi fissi al suolo, senza commuoversi in volto per quel discorso, più / che fosse un'aspra selce o una rupe di Marpeso»

I movimenti oculari rientrano in un complesso linguaggio non verbale che si avvale anche di posture e gestualità che in teatro dovevano essere convenzionali⁹¹. L'effetto prodotto risulta simile a quello che in teatro realizza la didascalia implicita in presenza della maschera⁹², coadiuvando ad affermare come siano gli occhi a esprimere tutta la gamma delle emozioni e

⁸⁸ «Mentre diceva così lei lo fissava bieca / già da un poco, volgendo gli occhi qua e là, misurandolo / tutto con taciti sguardi [...]».

⁸⁹ Così secondo RONDHOLZ (2004, 237-240).

⁹⁰ Cf. FARRON (1984, 83-90). RICOTTILLI (1992, 217): «Il ribaltamento del valore dello stesso gesto diventa l'iconizzazione della catastrofe tragica che ha sconvolto e distrutto l'esistenza di Didone». Attraverso i tre luoghi nel I, IV e VI libro è possibile percepire nello sguardo della regina il suo percorso interiore dalla stabilità al crollo, fino all'emancipazione emotiva. Cf. HEUZÉ (1985, 565-568).

⁹¹ MUECKE (1985, 718): svelando i processi interni del personaggio e rendendo l'azione accessibile ai sensi, la gestualità nell'*epos* virgiliano è principalmente visiva e drammatica.

⁹² Sull'uso della maschera nel teatro romano, cf. BEARE (1986, 192-195; 303-309).

delle disposizioni interiori⁹³. C'è infatti chi ritiene che nel «*volvere oculos*» di Didone ci sia un riferimento alla maschera tragica, nonché suggestioni iconografiche di natura teatrale⁹⁴.

Attraverso la rappresentazione dello sguardo e delle espressioni facciali il poeta propone un personaggio che gioca con il proprio repertorio di emozioni fino a dissimulare la propria reale condizione (IV 474-477):

*«ergo ubi concepit furias evicta dolore
decrevitque mori, tempus secum ipsa modumque
exigit, et maestam dictis adgressa sororem
consilium vultu tegit ac spem fronte serenat»*

«Vinta dal dolore, invasa dalle furie / sicura di morire, esamina tra sé / il modo ed il tempo di porre in atto la sua decisione; / rivolta alla triste sorella nasconde però con l'aspetto / il suo proposito, e quasi sembrerebbe brillare di una nuova speranza»

Didone, incapace di far fronte al proprio dolore, finge un sentimento che non prova, mitiga il proprio turbamento e recupera una parvenza di serenità di fronte alla sorella, per assicurarsene la fiducia e concludere indisturbata il suo proposito suicida. Agendo da “attrice”, la donna maschera le proprie emozioni⁹⁵. A questo scopo si avvale di strategie anfibologiche, di ambiguità lessicali, ma non dimentica le efficaci strategie del corpo, la possibilità di ingannare *vultu*, con l'aspetto⁹⁶.

Virgilio sembra affidare l'effetto patetico, che mira a turbare ed impietosire il lettore/spettatore, alla visualizzazione delle reazioni fisiche e alla descrizione delle manifesta-

⁹³ All'epoca di Virgilio era riconosciuta ed apprezzata la qualità degli attori che sapevano esprimere il variare del proprio stato d'animo attraverso la maschera. Cf. ad es. Cic. *De orat.* II 193: «[...] *Tamen in hoc genere saepe ipse vidi, ut ex persona mihi ardere oculi hominis histrionis viderentur spondalia illa dicentis: [...] . Numquam illum aspectum dicebat, quin mihi Telamo iratus furere luctu filii videretur; at idem inflexa ad miserabilem sonum voce, [...] flens ac lugens dicere videbatur*». «[...] Tuttavia, io stesso, spesso, ho visto in simili occasioni gli occhi dell'attore scintillare attraverso la maschera, mentre recitava quei famosi versi [...]. Ogni volta che pronunciava la parola “vista”, a me sembrava di vedere Telamone stesso irato, impazzire per la morte del figlio; quando invece lo stesso attore con voce lamentosa recitava quei versi, [...] mi sembrava davvero che piangesse». Cf. ancora Cic. *De orat.* III 221: «[...] *animi est enim omnis actio et imago animi vultus, indices oculi: nam haec est una pars corporis, quae, quot animi motus sunt, tot significationes [et commutationes] possit efficere; [...]*».

⁹⁴ HEUZÉ (1985, 576) conferma: «il [scil. Virgile] l'a vue sans doute en peinture, certainement au théâtre: c'est le regard du masque, et particulièrement du masque tragique».

⁹⁵ SWALLOW (1951, 149) vede nella regina una vera attitudine alla scena e commenta: «Dido is a good actress and loves histrionics» e, analizzando la reazione scettica della sorella in IV 500-502, ribadisce «[...] and it seems clear that Dido has made scenes before».

⁹⁶ Sull'utilizzo da parte di Didone della *Trugrede*, fatta di allusioni e giochi di parole, cf. SWALLOW (1951, 149-150); PÖSCHL (1962, 83-85); PANOUSI (2009, 192-193).

zioni psico-patologiche del dramma della sua protagonista⁹⁷: l'eroina letteraria prende “corpo” e si trasforma in una creatura di carne e sangue, come se agisse in scena (IV 642-650)⁹⁸:

*«At trepida et coeptis immanibus effera Dido
sanguineam voluens aciem, maculisque trementis
interfusa genas et pallida morte futura,
interiora domus intrumpit limina et altos
conscendit furibunda rogos ensemque recludit
Dardanum, non hos quaesitum munus in usus.
Hic, postquam Iliacas uestis notumque cubile
conspexit, paulum lacrimis et mente morata
incubuitque toro [...]»*

«Allora Didone, tremante, esasperata / per il suo scellerato disegno, volgendo / attorno gli occhi iniettati di sangue, le gote sparse / di livide macchie e pallida della prossima morte, / irrompe nelle stanze interne dalla casa / e sale furibonda l'alto rogo, sguaina / la spada dardania, regalo non chiesto per simile scopo. / Dopo aver guardato le vesti lasciate da Enea / e il noto letto, dopo aver indugiato un poco / in lagrime e pensieri, si gettò su quel letto / lunga distesa [...]»

Le azioni che precedono il gesto di trafiggersi con la spada (IV 663-664: «*ferro / conlapsam aspiciunt comites [...]»*)⁹⁹, mostrano una donna in preda al *furor*, profondamente inquieta, che si muove freneticamente, lacerata tra il proposito di morire e il desiderio di vivere risvegliato per un attimo dai ricordi dell'amante perduto. I gesti della regina, il precipitarsi nelle proprie stanze, il pianto, il bacio al talamo, sono accompagnati dai segni fisici della sofferenza, esplicitamente evocati¹⁰⁰: il tremore («*trepida*»), il pallore («*pallida morte futura*»), il volto livido («*maculis trementis interfusa genas*»), credibili spie della condizione alienata di Didone, privata del sonno (IV 529-531: «*at non infelix animi Phoenissa, neque umquam / sol-*

⁹⁷ ZUMBO (1984, 225): per quest'aspetto è evidente come Virgilio si inserisca nella tradizione del nuovo poema epico greco, quello di Apollonio Rodio, che non prescinde dalla tradizione della tragedia classica; esemplare a questo proposito la sua Medea malata d'amore.

⁹⁸ Didone è «a real life creature» per FOSTER (1973-1974, 37). «The character of Dido is consistent, natural, believable», osserva ABEL (1957-1958, 53).

⁹⁹ La morte stessa per Didone diventa atto d'amore, cf. PÖSCHL (1962, 89). GILLIS (1983, 37-52) osserva infatti come notoriamente amore e morte possano essere elementi portanti della tragedia classica. Cf. anche MOORTON (1990, 153-166): «Thus metaphors of destruction in Vergil's description of her love foreshadow her death, as metaphors of love in Vergil's description of her death will recapitulate the love which caused it. As her death is in her love, so her love is in her death» (158). Va ricordato che quella di Didone non è la fine tragica prettamente femminile: «[...] A *Thanatos*, incarnazione della morte al maschile, conviene la spada, emblema del decesso virile», spiega LORAUX (1988, 13). Per tutti si veda il suicidio dell'Aiace sofocleo (*Ai.* 817s.). Cf. a questo proposito LAMACCHIA (1979, 443-448) e HARRISON (1989, 19-20).

¹⁰⁰ I gesti rientrano tutti nella sequenza codificata con cui, in tragedia, avvengono i suicidi femminili: di Giocasta nell'*Edipo Re* (1263 ss.), Deianira (*Tr.* 399 ss.) etc.

vitur in somnos oculisue aut pectore noctem / accipit [...]») e spossata dall'inutile piangere (IV 449: «*lacrimae voluntur inanes*»)¹⁰¹.

Sono però gli occhi iniettati di sangue («*sanguineam aciem*») a mostrare più concretamente la sintomatologia del *furor* della regina. Accecata dal proprio delirio, l'atteggiamento di Didone è più volte avvicinato a quello dell'Erinni (IV 376: «*furiis incensa*»; 474: «*concepit furias*»; 646: «*furibunda*»), rappresentata tradizionalmente con gli occhi stillanti tabelle e sangue (cf. Aesch. *Ch.* 1058: «*κάξ ὀμμάτων στάζουσιν αἷμα δυσφιλές*»; Eur. *Or.* 256: «*τὰς αἰματτωποὺς καὶ δρακοντώδεις κόρας*»)¹⁰². Anche nel dettaglio dello sguardo è dunque possibile scoprire un riferimento alle Furie, che contribuisce ad affiancare al sintomo del malessere fisico l'immagine della donna impazzita¹⁰³.

Anche nella strutturazione di dialoghi e monologhi Virgilio si preoccupa di evidenziare i mutamenti della voce, alterata da differenti stati d'animo¹⁰⁴: si pensi nuovamente al conflitto verbale che decreterà l'allontanamento definitivo tra Didone ed Enea (IV 305-330 e IV 365-387).

In balia della passione, la regina è preda dell'impulso distruttivo del *furor* (IV 300-303: «*saevit inops animi totamque incensa per urbem / bacchatur qualis commotis excita sacris / Thyias, ubi audito stimulant trieterica Baccho / orgia nocturnusque uocat clamore Cithaeron*»¹⁰⁵), inconciliabilmente distante dalla *pietas* e dall'autocontrollo che muovono Enea e incapace di comunicare e di comprendere il proprio interlocutore¹⁰⁶. Nel tentativo di persuadere

¹⁰¹ Questo procedimento costituisce una delle “spie dell'espressionismo virgiliano”. Si veda LA PENNA (2005, 435-436). Rappresentando la sofferenza fisica femminile all'interno di un poema epico, Virgilio si serve dell'innovativo incrocio dei generi, tipico della letteratura ellenistica: al proposito cf. HEUZÉ (1985, 130-131). PARATORE (1947, 133) osserva nella descrizione della regina la sua «graduale discesa dallo spirituale al fisico»: Virgilio mette in luce come sia il corpo, incapace di mentire, a mostrare il fluire delle emozioni.

¹⁰² SCHIRRIPIA (2006, 37): «il rapporto analogico appare evidente: folli, Erinni, Gorgoni, si presentano allo spettatore nella medesima corruzione fisica e nella medesima mostruosità. I loro occhi sono grumi di sangue capaci di incatenare, di rapire chi guarda».

¹⁰³ EDGEWORTH (1992, 161s.) suggerisce che l'aggettivo *sanguineam* sia da cogliere secondo questa doppia valenza. Cf. Eur. *LA* 381: «*εἰπέ μοι, τί δεινὰ φουσᾶς αἱματηρὸν ὄμι' ἔχων*»; («Perché dimmi, spirti collera furente? Perché hai gli occhi iniettati di sangue?», trad. di FERRARI [1988, 229]).

¹⁰⁴ Sebbene venga considerata un obiettivo secondario di Virgilio, la funzione caratterizzante, individualizzante, discriminante dei dialoghi è sottolineata anche da HEINZE (1996, 439-440). Lo studioso (451-452) osserva come la “forma viva” che Virgilio conferisce al dialogo sia dovuta alla tecnica straordinaria con cui si organizza il susseguirsi del pensiero non-logico del personaggio. L'evoluzione dello stato d'animo di Didone, marcata dal discorso diretto, si rivela funzionale ad attivare un'atmosfera tragica. Se ne occupa (anche dal punto di vista retorico) WILLIAMS (1971, 422-428). Si vedano anche a questo proposito FEENEY (1983, 205-210); MOLES (1987, 157-158) e FRATANTUONO (2007, 112-114).

¹⁰⁵ «Folle d'amore, l'anima smarrita, dà in ismanie / erra per la città fuori di sé, baccante / eccitata come una Menade quando infuria la festa, / quando al grido di Bacco la stimolano le orge che vengono soltanto ogni tre anni, quando / il Citerone a notte la chiama con molto clamore».

¹⁰⁶ Per HARRISON (1989, 16) le prime avvisaglie della disintegrazione mentale del personaggio di Didone stanno

Enea a non abbandonarla, e di recuperare un contatto con l'eroe, la donna mette in gioco tutta la propria disperazione¹⁰⁷. I sintomi del tracollo emotivo in atto accompagnano le parole della regina, trasmettendo loro un ritmo irregolare (che esprime l'oscillare del discorso dalla supplica all'invettiva, e viceversa) e generando frasi spezzate, quasi sconnesse tra loro, che mostrano l'interruzione del pensiero logico ed il sovrapporsi continuo delle emozioni: IV 305-308: «*dissimulare etiam sperasti, perfide, tantum / posse nefas tacitusque mea decedere terra? / nec te noster amor nec te data dextera quondam / nec moritura tenet crudeli funere Dido?*»¹⁰⁸; IV 314-319: «*mene fugis? per ego has lacrimas dextramque tuam te / (quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui), / per conubia nostra, per inceptos hymenaeos, / si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam / dulce meum, miserere domus labentis et istam, / oro, si quis adhuc precibus locus, exue mente*»¹⁰⁹.

Anafore e ripetizioni (IV 307-308: «*nec te [...] nec te / nec*»; IV 305, 366: «*perfide*»; IV 421: «*perfidus ille*»; IV 320-321: «*te propter [...] / [...] te propter*»; IV 371: «*iam iam*») smascherano l'inquietudine del personaggio e l'ossessività dei pensieri che lo tormentano, mentre figure foniche e allitterazioni suggeriscono le alterazioni della voce: i suoni aspri riflettono l'influsso dell'ira (IV 376: «*heu furiis incensa feror!*»; IV 384-385: «*[...] sequar atris ignibus absens / et, cum frigida mors anima seduxerit artus*»), quelli nasali riproducono la voce mossa dai singhiozzi del pianto (IV 368-370: «*nam quid dissimulo aut quae me ad maiora reservo? / num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit? / num lacrimas victus dedit aut miseratus amantem est?*»)¹¹⁰.

Pause e silenzi all'interno del tessuto dialogico operano con la stessa efficacia espressiva, connotando l'evoluzione relazionale dei due protagonisti e del loro conflitto emotivo ed accompagnando di volta in volta i rivolgimenti emotivi della regina¹¹¹. Le reticenze di Enea (IV 369: «*num fletu ingemuit nostro?*»; 389-391: «*aegra fugit seque ex oculis auertit et auferit, / linquens multa metu cunctantem et multa parantem / dicere. [...]*») di fronte alle accu-

forse nel suo rifiuto delle ragioni dell'eroe, pur conoscendone fin dall'inizio origini e consistenza.

¹⁰⁷ Il desiderio di contatto diventa progressivamente impulso all'allontanamento. Per l'atteggiamento della regina cf. *supra* p. 36.

¹⁰⁸ «Perfido, e tu speravi persino di nascondere / tanto male e di partire dalla mia terra in silenzio? / Non ti trattiene il nostro amore, la mano che un giorno ti fu concessa / Didone che sta per morire di morte crudele?».

¹⁰⁹ «Fuggiresti da me? Per questo mio pianto / e per la tua mano, per gli Imenei incominciati / e per la nostra unione, se ho meritato di te / in qualche modo / se caro ti fu qualcosa di me, / abbi pietà della casa che crolla, lo vedi, e abbandona / questo pensiero, ti prego, se si può ancora pregarti».

¹¹⁰ Cf. HIGHER (1972, 137) sullo stesso effetto anche in IV 435-436: «*extremam hanc oro veniam (miserere sororis), / quam mihi cum dederit cumulatam morte remittam*».

¹¹¹ FEENEY (1983, 204-219) mette in rilievo le ambiguità dialettiche, sostenute dai rispettivi silenzi, con cui Didone ed Enea mettono in scena la propria relazione emotiva, dal momento del "matrimonio" nella grotta, al momento della rottura e dell'addio.

se, contribuiscono ad evidenziare le reazioni fuori misura di Didone, sintomi della sua instabilità psicofisica; al contrario la regina manifesta nel silenzio il proprio ritrovato equilibrio etico: la decisione di riabilitarsi con la morte (IV 499: «*heac effata silet, pallor simul occupat ora*») e l'allontanamento definitivo dall'amore devastante (VI 470: «*nec magis incepto vultum sermone movetur*»).

Relazioni tra i personaggi, conflitti emotivi, ambiguità e dipendenze reciproche, dunque, sembrano passare tutte attraverso la parola esplicitata o taciuta o attraverso una fisicità resa espressiva dall'insistenza sui dettagli. Nelle diverse forme di tali dettagli sarebbe forse possibile recuperare le tracce di quelle annotazioni esecutive o didascalie implicite – come abbiamo già osservato – che l'autore tragico distribuisce nella propria partitura. L'attenzione alla corporeità, che il lettore è portato a immaginare attraverso i richiami del testo verbale¹¹², sancisce «una alleanza tra morale e fisico»¹¹³ e permette all'eroina virgiliana di assumere una presenza scenica rilevante, una sorta di tridimensionalità: il personaggio epico-tragico si muove visibile per effetto di una serie di “annotazioni di regia”, e suscita un effetto patetico atto a coinvolgere il destinatario.

Il collasso delle aspettative porta alla trasformazione dell'amore in forza distruttiva, tanto più travolgente quanto più consapevole diviene Didone del proprio irreparabile errore (IV 552: «*non servata fides cineri promissa Sychaeo*»). La presa di coscienza del proprio destino, che guida la regina verso la decisione di morire, è conseguenza dell'estenuante confronto con la propria interiorità¹¹⁴. Virgilio rende accessibile al lettore lo struggimento intimo di Didone attraverso la mimesi della sua esperienza psichica nella forma dell'allucinazione e del sogno, le sole che permettano di esprimere la natura intima del soggetto tragico e di rappresentarne la reazione fisica e i comportamenti: non solo il pensiero.

La regina, già tormentata da *omina* terribili – ha visto l'acqua lustrale che intorbidisce (IV 453-454: «*vidit, [...] / (horrendum dictu) latices nigrescere sacros*»), il vino mutarsi in sangue (IV 455: «*fusaque in obscenum se uertere uina cruorem*»), ha udito la voce del marito

¹¹² Aspetto fisico, comportamento, espressioni dell'emotività nel testo tragico sono enfatizzati dalla “parola scenica”, che concorre a dare corpo al personaggio mascherato. Cf. ANDRISANO (2006, 21-22) e relativa bibliografia.

¹¹³ HEUZÉ (1985, 567): «L'alliance du moral et du physique est faite ici en des termes qui laissent entendre l'importance du second».

¹¹⁴ Secondo la schematizzazione del dramma di WLOSOK (1999, 170-174) qui si collocherebbe il punto più alto della tragedia: il IV atto si aprirebbe con l'impennata della peripezia *interna*, dominata dallo struggimento interiore del personaggio che culmina nella decisione del suicidio.

defunto chiamarla di notte (IV 460-461: «*hinc exaudiri voces et verba vocantis / visa viri, nox cum terras obscura teneret*») e il lugubre lamento del gufo (IV 462-463: «*[...] ferali carmine bubo / saepe queri et longas in fletum ducere uoces*») – diviene preda delle allucinate visioni dell'incubo (IV 465-473):

«*[...] Agit ipse furentem
in somnis ferus Aeneas, semperque relinqui
sola sibi, semper longam incommitata videtur
ire viam et Tyrios deserta quaerere terra,
Eumenidum veluti demens videt agmina Pentheus
et solem geminum et duplices se ostendere Thebas
aut Agamemnonius scaenis agitatus Orestes,
armatam facibus matrem et serpentibus atris
cum fugit ultricesque sedent in limine Dirae*»

«*[...] Lo stesso Enea popolava le sue notti di orrori / comparando feroce nei sogni di lei, folle / di disperata passione; e sempre le pare / d'esser lasciata sola, le pare sempre di correre / per una lunga lunga strada, senza nessuno, / cercando invano i Tiri per una contrada deserta. / Così Penteo impazzito vede la turba delle Eumenidi / e il sole gli sembra doppio, doppia gli sembra Tebe; / così sul palcoscenico s'agita Oreste, figlio di Agamennone, quando fugge la madre armata / di fiaccole e neri serpenti, e le Vendicatrici / siedono minacciose sulle soglie del tempio*»

Nei sogni, che rivelano all'occhio del lettore moderno il sintomo di un profondo senso di colpa, Didone, si vede perseguitata dall'amante, dimenticata in una terra deserta dal suo stesso popolo¹¹⁵. Virgilio rende palpabile l'affanno emotivo della protagonista, costruendo la visione notturna attraverso l'insistenza sui suoni aspri e la ripetizione anaforica («*semper [...] / sola sibi, semper [...]*»), con l'intenzione di suggerire una condizione di impotenza e irreversibilità, di generare *pathos*, di materializzare un incubo crescente¹¹⁶. L'avverbio *semper* (IV 466, 467) di nuovo evoca la ricorsività della visione, mentre i suoni vocalici (IV 471) si riverberano nelle immagini sfuocate del sogno. Al culmine di una strategia che isola il personaggio all'interno della cornice epica e lo rende unico motore dell'azione, si colloca il punto

¹¹⁵ Non si tratta tanto di sogni quanto di visioni oniriche che «rappresentano l'epifenomeno di un disordine interiore in atto che è possibile riconoscervi», o «il prolungamento di una sorta di *choc* emotivo vissuto lungo la veglia» - RIVOLTELLA (2005, 76-82). Per i versi 466-470 lo studioso identifica come modello di riferimento il sogno della regina dei *Persiani* di Eschilo (vv. 176-214), quello dell'Ifigenia euripidea (*IT* 44-58), ma soprattutto, per la tematica dell'abbandono, l'enniano sogno di Ilia (*Ann.* 39-42 Sk.): «*Ita sola / postilla, germana soror, errare videbar / tardaue vestigare et quaerere te neque posse / corde capessere: semita nulla padem stabilibat*». («E così sola / mi pareva, o sorella, di vagare, / di muovere a stento i passi in cerca di te e di non riuscire / a comprendere: nessun sentiero offriva sostegno al piede»).

¹¹⁶ Figure di suono, ossimori, sinestesie hanno la funzione di attivare l'immaginazione degli spettatori della tragedia, evocando una realtà drammatica: per il caso emblematico dei *Sette a Tebe* di Eschilo si veda ANDRISANO (2002, 134s.).

di massimo coinvolgimento del lettore/spettatore, che diviene preda di una inedita *suspence* in attesa della catastrofe (IV 529-704).

L'esperienza di Didone *furens* che vede se stessa agire nel sogno assume nei versi successivi una caratterizzazione fortemente tragica, sottolineata da una doppia similitudine (IV 469-473)¹¹⁷. La regina si osserva delirare come Penteo impazzito, che vede sdoppiarsi la città di Tebe, o come Oreste che si muove sulla scena, perseguitato dalla madre armata e dalle Furie che puniscono i distruttori della famiglia¹¹⁸.

Certamente i rimandi sono letterari, sebbene di non facile e univoca identificazione¹¹⁹. Ciò che tuttavia emerge con più forza nella similitudine è l'inusuale riferimento non al personaggio astratto del mito tragico, bensì a quello in carne e ossa, impersonato da un attore che agisce su una scena. Invocando il ricordo di Oreste, Virgilio non sembra tanto voler richiamare alla memoria una figura letteraria quanto voler *mostrare* concretamente la *persona tragica* che la interpreta, e con essa il luogo fisico di una messinscena¹²⁰.

Virgilio ricorre, senza precedenti nel genere epico, ad una immagine che solo l'esperienza diretta può avergli suggerito. Con l'espressione «*veluti... scaenis*» il poeta rievoca la struttura concreta di un palcoscenico¹²¹, con una designazione plurale che sta ad indicare la consuetudine di un fenomeno abituale (Serv. *ad Aen.* IV 471: «[...] *quasi 'frequenter actus'*»). Allo stesso modo, l'uso del presente *fugit* (IV 473), che riprende i precedenti «*agit*» (IV 465), «*videtur*» (IV 467), «*videt*» (IV 469), e di cui il poeta si avvale nelle similitudini mitologiche solo per azioni ripetute del tempo, sembra sollecitare nella memoria del lettore una medesima esperienza¹²².

¹¹⁷ PARATORE (1947, 99).

¹¹⁸ Problematizza il valore di *Eumenidum* [...] *agmina* PIERI (2008, 325-236).

¹¹⁹ Sulle possibili fonti di questa similitudine virgiliana, in cui si devono includere il *Dulorestes* di Pacuvio (Serv. *ad Aen.* IV 469: «[...] *Pentheus autem secundum tragoediam Pacuvii furuit etiam ipse*» e *ad Aen.* IV 473: «*Pacuvio Orestes inducitur Pyladis admonitu propter vitandas furias ingressus Apollinis templum; [...]*»); Aesch. *Ch.* 1048-1054; Eur. *Bacch.* 918-919 e una tragedia enniana a noi sconosciuta, la critica ha lungamente dibattuto. Si vedano tra gli altri BUSCAROLI (1932, 319-24); STABRYLA (1970, 48ss.); WIGODSKY (1972, 83-86); HARDIE (1991, 30-31) e FERNANDELLI (2002, 164-81).

¹²⁰ BUSCAROLI (1932, 324): «Ma Virgilio non vuol richiamare alla memoria! Egli vuol far vedere, anzi è dalla sua ispirazione indotto a far vedere ciò che non può non turbare o impietosire». Il potere di rimandare all'esperienza è qualcosa di insito già nel richiamo alla tragedia, «*c'est-à-dire à des œuvres qui touchent les sens et le cœur par les paroles, le rythme, l'action des personnages et par la musique*», afferma SCHMITZ (1960, 175), e prosegue: «*Virgile frappe l'imagination par l'éveil de sensations et de sentiments déjà installés dans l'émotivité du lecteur*».

¹²¹ Con quest'immagine Virgilio evoca coscientemente lo spettacolo delle grandi leggende tragiche di Eschilo, Euripide, ma certamente anche di Pacuvio e Accio, portato sulle scene romane e ben noto al pubblico del suo tempo, afferma GRIMAL (1990, 7), che specifica «*On ne saurait donc douter que Virgile n'ait vu le drame de Didon selon l'esthétique théâtrale*».

¹²² HORSFALL (1991, 105) osserva che il personaggio diventa meno lontano, meno "mitico", ed entra attraverso gli incubi teatrali, nell'esperienza del lettore.

Avvalendosi dei fatti della propria vita quotidiana – forse anche di una suggestione di natura pittorica, un dipinto sulla *Orestis insania* di un certo Teone di Samo, testimoniato da Plinio (*NH XXXV 144*)¹²³ e con ogni probabilità noto ai suoi contemporanei romani – Virgilio sceglie di rendere più concreta, attraverso una strategia drammaturgica, la condizione psicofisica della sua protagonista e di attingere alla dimensione dello spettacolo tragico, avvalendosi della complicità del proprio destinatario, con cui poteva condividere le stesse “competenze”. Esistendo una certa affinità in termini di percezione e ricezione tra visione onirica e visione a teatro, le esperienze di Didone (che sogna) e del suo pubblico (che guarda/legge) subiscono una vera e propria sovrapposizione¹²⁴. La realtà virtuale del sogno, alterata, popolata dei fantasmi dell'irrazionale, è esperienza forzosamente individuale, che tuttavia diventa comprensibile e condivisibile almeno con l'«osservatore all'erta»¹²⁵ nel momento in cui Didone si vede agire in una rappresentazione. Il sogno in cui la regina diventa, insieme al destinatario, spettatrice di se stessa, può essere identificato come segmento tragico, e assumere conseguentemente un valore metateatrale.

In uno spazio che si concretizza progressivamente sotto gli occhi del potenziale spettatore e diviene riconoscibile come luogo teatrale, prendono vita parole e movimenti di personaggi che comunicano il proprio mondo interiore secondo le molteplici strategie dell'arte attoriale. Virgilio lascia intravedere nel groviglio dei dettagli, che rimandano più o meno direttamente all'esperienza della messinscena, la vocazione del drammaturgo. Egli concepisce la narrazione e i relativi personaggi senza prescindere dalla lunga, antica e ancor viva tradizione teatrale¹²⁶. Collocando le avventure di Didone su un *set* esplicitamente marcato, il poeta “mette in scena” un personaggio di dimensione extra-ordinaria dal punto di vista delle forme adottate. Ne consegue una maggiore incisività dell'articolazione psicologica della figura di Didone, la cui tridimensionalità evidenziava in modo più efficace questioni e istanze culturali del presente.

¹²³ AUSTIN (1955, 139) – come PARATORE (1947, 100) – non sminuisce l'influenza che le esperienze artistiche, letterarie e teatrali sul “pubblico” virgiliano del I secolo.

¹²⁴ Cf. ANDRISANO (2006, 22). Lo spettacolo, come la visione onirica, permette a “forme umbratili” del passato, quali sono i personaggi tragici, di tornare a vivere per un breve lasso di tempo.

¹²⁵ Cf. TOTOLA (2002, 17-18).

¹²⁶ Come FRANCO (2008, 67) mostra, relativamente all'esperienza virgiliana su Circe, anche la riscrittura dell'episodio mitico di Didone necessariamente deve essere passata attraverso «un filtro culturale che ne ha alterato indelebilmente i tratti».

Dopo Virgilio. Didone a teatro.

La rilettura appena proposta dell'episodio e della figura di Didone ha inteso mettere più chiaramente in luce i riferimenti testuali agli aspetti materiali dell'esperienza teatrale di Virgilio, avvalendosi di un'ampia bibliografia che già aveva evidenziato le strategie drammaturgiche del poeta mantovano. Si è voluto inoltre sottolineare come l'autore dell'*Eneide* mostri spiccate "doti registiche", che lasciano trasparire l'evocazione di modalità comunicative e prassi attoriali delle rappresentazioni coeve.

Si intende a questo punto ripercorrere sinteticamente le tappe che hanno condotto al fertile incontro del racconto mitico con la rappresentazione teatrale a partire dalla stessa esperienza virgiliana, fino all'*exploit* tragico tardo rinascimentale.

Già in età antica, l'adattamento per la scena di materiale non strettamente drammaturgico, di testi, cioè, solitamente destinati alla lettura privata o alla declamazione in pubblico¹²⁷ è particolarmente agevolato da una progressiva diffusione di forme rappresentative piuttosto varie¹²⁸, che giungono a soppiantare l'abitudine di allestire i drammi classici nella loro interezza, secondo una prassi che permetteva di riprodurre episodi della tragedia attica svincolati dalla propria più ampia cornice¹²⁹. Gli spettacoli così riorganizzati potevano prevedere, tra un bal-

¹²⁷ Già alla fine del I secolo d.C., Tacito testimonia l'entusiasmo con cui lo stesso Virgilio veniva accolto nei teatri dove avveniva la lettura dei suoi versi e riferisce il calore con cui egli era omaggiato, quasi si trattasse dell'imperatore in persona (*Dial.* XIII 2): «*testes Augusti epistulae, testis ipse populus, qui auditis in theatro Vergilii versibus surrexit universus et forte praesentem spectantemque Vergilium veneratus est sic quasi Augustum*»; «ne sono testimoni le lettere di Augusto e lo stesso popolo che, uditi in teatro i versi di Virgilio, si alzò tutto insieme e rese onore a Virgilio, per caso presente a guardare, così come se si fosse trattato di Augusto». Documenti successivi del fenomeno provengono da Donato *Vita Verg.* III 37: «*Cetera sane vita et ore et animo tam probum constat, ut [...] si quando Romae, quo rarissime commeabat, viseretur in publico, sectantis demonstrantisque se subterfugeret in proximum tectum*»; VI 90: «*Bucolica eo successu edidit, ut in scena quoque per cantores crebro pronuntiarentur*». Non mancano dunque gli spettacoli e le letture pubbliche davanti al popolo affollato nel foro, come osserva COMPARETTI (1981, I 86) riportando ancora le parole di Venanzio Fortunato (VI sec.) *carm.* 7, 8, 26: «*aut Maro Traiano lectus in urbe foro*». Anche i contesti conviviali pare offrirono occasione di proporre tra gli altri divertimenti anche declamazioni di versi omerici e virgiliani: così Petronio (*Sat.* 68) ci informa che Trimalcione, durante il suo ricco banchetto, riserva ai suoi ospiti una recita straziante del V libro dell'*Eneide* messa in scena da un *puer Alexandrinus*: «*Ecce alius ludus. Servus qui ad pedes Habinnae sedebat, iussus, credo, a domino suo proclamavit subito canora voce: "Interea medium Aeneas iam classe tenebat..." Nullus sonus umquam acidior percussit aures meas; nam praeter errantis barbariae aut adiectum aut deminutum clamorem, miscebat Atellanicos versus, ut tunc primum me etiam Vergilius offenderit*»; «Ecco un nuovo ludo. Un servo che sedeva ai piedi di Abinna, a quanto pare su ordine del suo padrone, inizia a declamare con voce argentina: "intanto Enea con la flotta era già in mare aperto..." Mai nessun suono più fastidioso ha percosso le mie orecchie. E a parte il mescolare le lunghe e le brevi, tipico dei forestieri, egli vi aggiungeva versi dell'Atellana, tanto che per la prima volta anche Virgilio mi andava di traverso».

¹²⁸ Sulla struttura di tali forme rappresentative cf. KELLY (1996, 69-97). Vd. inoltre SAVARESE (2007).

¹²⁹ Per la «diffusion dramatique des mythes» si veda GARELLI-FRANÇOIS (2004, 117). Già all'inizio dell'era

letto e una *performance* mimica, un susseguirsi delle scene madri delle antiche tragedie comunemente note, rivisitate, smembrate e riordinate secondo criteri che privilegiano al massimo azione coreografica, musica e allestimento sfarzoso, facendosi più avvincenti per lo spettatore, secondo un modello di “varietà” *ante litteram*¹³⁰.

In base a questa prassi anche la *fabula* di Didone divenne tanto celebre presso teatranti e pantomimi da comparire già dal II secolo d.C. nei loro vasti repertori di arte drammatica. Così emerge dalla testimonianza di Luciano nel suo dialogo sulla danza (*Salt.* 46):

«Νομιστέον γὰρ τῆ Σπαρτιατικῆ ἱστορίᾳ καὶ τὴν Ἰλιακὴν συνῆφθαι, πολλὴν οὖσαν καὶ πολυπρόσωπον· καθ' ἕκαστον γοῦν τῶν ἐκεῖ πεσόντων δρᾶμα τῆ σκῆ νῆ πρόκειται· καὶ μεμνήσθαι δὲ τούτων δεῖ μάλιστα, ἀπὸ τῆς ἀρπαγῆς εὐθύς ἄχρι τῶν ἐν τοῖς νόστοις γεγενημένων καὶ τῆς Αἰνείου πλάνης καὶ Διδούου ἔρωτος [...].»

«Bisogna infatti considerare che la storia spartana è strettamente legata a quella troiana, la quale è ricca e popolata di personaggi: per ognuno dei caduti di Troia è pronto un dramma da mettere in scena. In particolare si devono ricordare i fatti che accaddero

cristiana, dunque accanto alle grandi storie della tragedia di Edipo, Medea e Oreste, sembrano trovare spazio anche le leggende dell'epopea troiana e romana, con i soggetti letterari dei poeti augustei: DUMONT – GARELLI-FRANÇOIS (1998, 193-194) rilevano questa particolarità della pantomima nella prima età imperiale. Svetonio (*Nero* 54) ad es. mostra il livello di popolarità a cui sembra destinata l'opera del poeta mantovano tradotta in spettacolo: egli narra come lo stesso Nerone avesse promesso pubblicamente di voler partecipare ai ludi per suonare e, soprattutto, danzare e mimare l'episodio della morte del Turno virgiliano il giorno prima di essere ucciso: «*sub exitu quidem vitae palam voverat, [...], proditurum se partae victoriae ludis etiam hydraulam et choraulam et utricularium ac novissimo die histrionem saltaturumque Vergili Turnum*».

¹³⁰ Cf. in proposito GENTILI (2006, 25-36), che mette in luce sulla base delle fonti antiche le potenzialità di queste forme rappresentative di coinvolgere sia intellettualmente che emotivamente e di dilettare gli spettatori. Si pensi ad una rappresentazione come il *Giudizio di Paride* testimoniata nelle *Metamorfosi* di Apuleio (X 29-34). Si tratta di uno spettacolo complesso, introdotto da coreografie eseguite da attori di teatro («*ludicris scaenicorum choreis primitiae spectacula dedicantur*») e da danze greche di bellissimi giovinetti e giovinette («*puelli puellaeque, [...] forma conspicui [...], Graecanicam saltaturi pyrricam dispositis ordinationibus decoros ambitus inerrabant*»), abbellito da un fastoso apparato scenico, animato da macchinari che fanno sgorgare acqua («*erat mons ligneus [...] sublimi instructus fabrica, consitus virectis et vivis arboribus, summo cucumine, de manibus fabri fonte manante, fluvialis aqua eliquans*») o simulano l'eruzione di un vulcano («*tunc de summo montis cucumine per quandam latentem fistulam in excelsum prorumpit vino crocus diluta sparsimque defluens pascentis circa capellas odoro perpluit imbre [...]*»). A rendere la scena più attraente splendide nudità maschili e femminili che impersonano le divinità celesti («*adest luculentus puer nudus [...], quem caduceum et virgula Mercurium indicabat. [...], introcessit alia, [...], gratia coloris ambrosei designans Venerem, qualis fuit Venus, cum fuit virgo, nudo et intecto corpore perfectam formositatem professa, nisi quod tenui pallio bombycino inumbrabat spectabilem pubem*»), che mimano o danzano accompagnate dal suono di strumenti musicali, pifferi e flauti («*haec puella varios modulosa iustitia concinente tibia procedens quieta et inadfectata gesticulatione nutibus honestis [...]. At pone tergum tibicen Dorium caneat bellicosum et permiscens bombis gravibus tinnitus acutos in modum tubae saltationis agilis vigorem suscitabat; Quibus spectatorum pectora suave mulcentibus, longe suavior Venus placide commoveri cunctantique lente vestigio et leniter fluctuante spinula et sensim adnutante capite coepit incedere mollique tiliarum sono delicatis respondere gestibus [...]*») o da voci melodiose di bambini («*[...] in ipso meditullio scaenae, circumfusopopulo laetissimorum parvulorum [...]*»).

a partire dal rapimento fino alle vicissitudini dei ritorni, alle peregrinazioni di Enea e all'amore di Didone [...]»¹³¹

Oltre quattro secoli dopo l'età di Virgilio, anche Macrobio documenta la fortuna artistica e teatrale del mito¹³². L'autore dei *Saturnalia* osserva come la favola di Didone innamorata, benché riconosciuta universalmente come falsa, mantenga ancora dopo tanto tempo l'apparenza di verità e passi per vera sulla bocca di tutti. Amata da pittori, scultori e tessitori di arazzi, questa materia viene sfruttata più di ogni altra nelle opere artistiche, quasi fosse l'unico elemento di decorazione; non minore predilezione dimostrano attori e teatranti che la divulgano «*perpetuis et gestibus et cantibus*», in continue *performances* mimiche e cantate¹³³.

Partendo da tali evidenze, sarebbe lecito domandarsi se già nella Roma degli ultimi anni della Repubblica in cui Virgilio opera, potesse essere in circolazione una versione drammatica del mito di Didone ed Enea; l'ipotesi, seppur suggestiva, è, almeno per ora, destinata a rimanere indimostrata¹³⁴. Appare in qualche modo evidente la precocità con cui il dialogo epico dell'episodio virgiliano viene sfruttato a fini drammaturgici. Per avere conferma di tale tendenza si possono osservare le dinamiche con cui numerosi tratti del personaggio della Didone virgi-

¹³¹ Trad. di Nordera in BETA (1992, 85). Conformemente ai criteri usati da Luciano nella catalogazione apparentemente confusa dei repertori pantomimici – messi in evidenza da GARELLI-FRANÇOIS (2004, 111-112) – la giustapposizione dei nomi di Enea e Didone nella stessa compagine geografica degli eroi di Troia, la citazione dell'amore di quest'ultima, indicano la scelta dell'autore del *De saltatione* di fare riferimento specifico alla versione virgiliana (e già neviana) del mito, in particolare al suo momento di più alto *pathos* tragico.

¹³² *Sat.* 5, 17, 5: «*Quod ita elegantius auctore digessi, ut fabula lascivientis Didonis, quam falsam novit universitas, per tot tamen saecula speciem veritatis obtineat et ita pro vero per ora omnium volitet, ut pictores fictoresque et qui figmentis liciorum contextas imitantur effigies, hac materia vel maxime in effigiandis simulacris tamquam unico argumento decoris utantur, nec minus histrionum perpetuis et gestibus et cantibus celebretur*».

¹³³ «Anche il teatro era un campo di ogni grande popolarità, nel quale trionfava il poeta» conclude COMPARETTI (1981, I 31), specificando più avanti (I 85-86): «le rappresentazioni teatrali desunte dalle sue poesie continuavano [...], ed uno dei soggetti preferiti erano le infelici avventure di Didone, che commuovevano le genti fino alle lagrime [...]». Il successo di pubblico dell'*Eneide* e della storia di Didone in particolare è testimoniato già nel I secolo dalla stessa generazione a cui appartiene Virgilio: basti pensare al riconoscimento di Ovidio, *trist.* II 533-536: «*et tamen ille tuae felix Aeneidos auctor / contulit in Tyrios arma virumque toros, / nec legitur pars ulla magis de corpore toto, / quam non legitimo foedere iunctus amor*». «E tuttavia egli, felice autore della tua Eneide, / condusse le armi e l'uomo agli spozalizi tirii, / né dalla sua interezza è letta alcuna parte / più di quella dell'amore legato ad un patto non legittimo». Declamazioni retoriche in prosa e in versi su temi virgiliani legati al mito della regina di Cartagine sono testimoniate, ancora nel IV-V sec.: tra tutte quella di Ennodio (*dict.* 28: «*Verba Didonis cum ebeuntem videret Aeneam*»), la quale fa riferimento in particolare al tema del conflitto verbale tra Didone e l'eroe troiano (*Aen* 4, 365 ss.). MARINONE (1977, 611) paragona il successo teatrale di questo mito a quello ottenuto in epoca moderna dalla novella rinascimentale di Luigi da Porto che narra l'amore di Romeo e Giulietta.

¹³⁴ GRANT (1971, 84-85) suggerisce: «Or was there some tragic play on the subject in existence at the time when he wrote?». La sua supposizione nasce alla luce di una percezione del mondo femminile e di una “vena romantica” che potrebbero essere state sovrapposte alla struttura tragica della storia da parte di un potenziale drammaturgo greco (precedente ad Apollonio Rodio, su cui si riscontrano le stesse caratteristiche) o romano (posteriore a questi).

liana entrano nelle esperienze del teatro latino del I secolo, per esempio in alcuni aspetti delle eroine senecane¹³⁵; o ancora, si può citare l'opinione di alcuni rappresentanti dell'*élite* culturale dello stesso periodo, come Marziale, il quale utilizza il termine *cothurnatus* (“che porta il coturno”)¹³⁶ per indicare la qualità tragica/sublime che Virgilio riusciva ad infondere nel proprio poema epico, mostrando di saper utilizzare i toni tragici con più intensità di Vario, autore tragico di cui indiscussa era la superiorità¹³⁷.

Pur senza alimentare l'opinione, tanto interessante quanto arbitraria, che Virgilio fosse un vero e proprio tragediografo alle prese con l'epica¹³⁸, constatiamo come l'operazione del Mantovano fosse consapevolmente mirata a costruire attraverso una fitta rete di allusioni una stretta relazione con strutture e dinamiche, motivi formali, immagini e atmosfere legati al teatro e ai suoi massimi *auctores* greci¹³⁹ e latini¹⁴⁰. Come abbiamo già avuto modo di osservare, nel IV libro in particolare quell'influsso tragico di cui Virgilio si avvale a più riprese nell'*Eneide*¹⁴¹ si fa particolarmente evidente per quantità e qualità degli apporti, inducendo commentatori antichi e moderni ad attribuire all'episodio di Didone una singolare anima tragica¹⁴².

Nel suo impianto formale la narrazione del mito sembra addirittura costituire un episodio autonomo all'interno della cornice epica, con uno sviluppo ed una conclusione nettamente espressi – come si richiede sia una trama ben composta secondo la *Poetica* aristotelica – pre-

¹³⁵ FANTHAM (1975, 1-10) mostra come l'influsso del personaggio virgiliano sia particolarmente evidente nella caratterizzazione senecana della passionalità di Fedra e nel desiderio di vendetta di Medea e di Clitemnestra.

¹³⁶ Mart. 5, 5, 7-8: «*At Capitolini caelestia carmina belli / grande cothurnati pone Maronis opus*». «Ma tu [Sesto] colloca accanto al divino poema sulla guerra capitolina [di Domiziano] il capolavoro di Marone “che porta il coturno”», e 7, 63, 5-6: «*Sacra cothurnati non attigit ante Maronis, / implevit magni quam Ciceronis opus*». «Egli [Silio] non arrivò all'arte sacra di Marone “che porta il coturno” prima di aver condotto a termine la carriera del grande Cicerone». Cf. *ThLL* IV col. 1086 s.v. *cothurnatus*.

¹³⁷ Mart. 8, 18, 5-8: «*Sic Maro, [...] / Et Vario cessit Romani laude coturni, / Cum posset tragico fortius ore loqui*». «Così Marone [...] e cedette a Vario la gloria del coturno romano, benché fosse capace di esprimersi con una voce più possente nella poesia tragica».

¹³⁸ FOSTER (1973-1974, 33) la giudica un'affascinante suggestione, pur evidenziando le non trascurabili relazioni culturali (che diventano tematiche) di Virgilio con i tragediografi di età augustea (con Vario ed il suo *Thyestes* soprattutto).

¹³⁹ Delle multiformi relazioni tra l'*epos* virgiliano e il mondo tragico greco si è occupata in maniera sistematica KÖNIG (1970). Tra i contributi più recenti, LA PENNA (2005, 164-72) e PANOUSI (2009).

¹⁴⁰ In particolare Nevio, Ennio, Accio e Pacuvio: cf. STABRYLA (1970) e WIGODSKY (1972, 22-97).

¹⁴¹ Anche gli episodi di Amata e di Turno, ad esempio, sembrano costruiti secondo un'impronta tragica: cf. WLOSOK (1999, 158-160) e PANOUSI (2009, 56 ss.; 124-33); DE WITT (1925, 479-485) coglie anche nel II libro una forma di dramma: «The second book is the Trojan war dramatized, as an Aeschylus might have conceived it» (481). VON ALBRECHT (2004, 89-90) propone una ulteriore serie di episodi dagli echi tragici disseminati all'interno dell'*Eneide*, problematizzando invece la questione relativamente a Turno (87-88, 90-92). Lo studioso sottolinea come l'elemento tragico, strettamente legato ad una infrazione del codice morale agli occhi del lettore romano, sembra essere irrealizzato nella “giusta punizione” dell'eroe latino.

¹⁴² «Una naturale vocazione drammatica», secondo TOMASSINI (1996, XX). LA PENNA (2005, 336-337) osserva che «il IV libro dell'*Eneide* è la più bella tragedia che i Latini abbiano scritta». Ne sintetizza le numerose componenti PEASE (1967, 9-11).

sentandosi come *entità tragica* per molti versi indipendente dal contesto¹⁴³. Nei decenni scorsi si è tentato di ricostruire il IV libro in base ad una corrispondenza con i movimenti dell'intreccio tragico classico, come la partitura di una vera *pièce* teatrale in tre atti¹⁴⁴ o che addirittura rispetta la suddivisione in cinque¹⁴⁵, adottata a Roma ai tempi di Varrone, e già stabile in età augustea (secondo la testimonianza di Orazio¹⁴⁶). Si è anche ipotizzato che l'intera *Eneide* fosse costituita, a libri alterni, di narrazioni epiche e drammi dialogati (comprendendo tra questi, ovviamente, il IV)¹⁴⁷. Inoltre, per motivare la tendenza del racconto a sconfinare dal suo nucleo centrale, si è tentato di allungare le appendici del dramma fino al I libro (335-68; 494-756)¹⁴⁸ e al VI (442-476), dove si collocherebbero alcuni passaggi chiave del suo svolgimento, in quanto anticipazioni che giustificano e preparano gli avvenimenti successivi o ne spiegano a posteriori il senso¹⁴⁹. L'osservazione della contiguità tematica e strutturale tra il III ed il V libro¹⁵⁰ contribuisce a confermare l'organicità drammatica del segmento integrato nell'*epos*, che Virgilio stesso sa sfruttare: esortato a promuovere la sua *Eneide*, il poeta sceglie di recitare in presenza dell'imperatore episodi tratti proprio da I¹⁵¹, IV e VI libro, come riferisce Servio (*ad Aen.* IV 323: «*dicitur autem ingenti adfectu hos versus pronuntiasse, cum privatim paucibus praesentis recitaret Augusto; nam recitavit primum quartum et sextum*»), libri che si potevano isolare, appunto, come entità autonome.

¹⁴³ Aristot. *Poet.* 1450b, 23-34: «κεῖται δὴ ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος [...] ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. [...] δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ' ὀποθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρηῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαις». «Si è stabilito che la tragedia è imitazione di un'azione compiuta e intera, dotata di una certa grandezza [...]. Intero è ciò che ha un inizio, una fase mediana e una conclusione. [...]. Le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita, ma usare le strutture che ho detto». Trad. di PADUANO (2009, 17).

¹⁴⁴ Il IV libro è una tragedia in tre atti, «each beginning with Queen Dido on stage» per QUINN (1963, 36). Ripropone il modello FRATANTUONO (2007, 99): «Book 4 [...] is divided into three sections that together form a three-act tragedy. Dido the queen in the central character of each act of the drama (IV 1 *At regina*; IV 296 *At regina*; IV 504 *At regina*)».

¹⁴⁵ Ne offre uno schema dettagliato WLOSOK (1999, 175-77).

¹⁴⁶ Hor. *Ars* 189-190: «*Neve minor neu sit quinto productior actu / fabula, quae posci vult et spectanda reponi*». «Se vuoi che a richiesta il tuo dramma sia ripetuto, / non sia più breve o più lungo dei cinque atti». Trad. di DOTTI (2008, 175). La suddivisione in prologo, tre episodi ed esodo suggerita da Orazio è frutto di una evoluzione della commedia menandrea. Cf. BEARE (1986, 227-250).

¹⁴⁷ Questa ipotesi è avanzata da CONWAY (1928, 129-149). Per i libri contrassegnati da numero pari «the central movement [...] perceptibly follows the path of Greek drama» (140).

¹⁴⁸ Riscontrata una valenza prologica in I 338 ss., HARRISON (1988, 207) osserva: «[...] it is there that the tragedy of Dido really begins». È infatti nel I libro che Virgilio esplicita il proprio approccio drammaturgico all'episodio, ribadisce HARRISON (1989, 4-10). Cf. *supra* pp. 30-31.

¹⁴⁹ A proposito di una sorta di autonomia tragica in tutto il primo terzo dell'opera si veda FOSTER (1973-1974, 33): «I would maintain that books 2 and 3 are integral to the tragedy». Della stessa opinione FRATANTUONO (2007, 100).

¹⁵⁰ Si pensi ad esempio all'ambientazione siciliana: cf. GALINSKY (1969, 111).

¹⁵¹ Nella sua biografia virgiliana (32), Donato indica il II libro e non il I.

Ognuna di queste letture del poema mostra come la presenza del genere drammatico sia facilmente rintracciabile nel racconto fin dalla costruzione del *plot*. Uno sguardo più approfondito permette tuttavia di rilevare in tutti gli aspetti del racconto virgiliano su Didone la marcata manifestazione del suo assetto tragico, a partire dalla struttura formale¹⁵² (che utilizza un tempo serrato ed organico, regolato da un'alternanza continua di dialoghi¹⁵³ e di monologhi¹⁵⁴, funzionali allo sviluppo della trama o mezzo d'introspezione¹⁵⁵), passando per la caratterizzazione di biografia, *status* sociale, aspetto, *ethos* e psicologia dei personaggi coinvolti nella vicenda (della sua protagonista¹⁵⁶, del suo "terzo attore"¹⁵⁷), fino ai *cliché* formali e tematici che contribuiscono a creare l'effetto d'insieme di un'epica che necessariamente dialoga con la tragedia¹⁵⁸.

¹⁵² La straordinaria abbondanza di testo parlato nel quarto libro dell'*Eneide* non passa inosservata. Cf. QUINN (1963, 36; 42); PÖSCHL (1978, 73-79); GRIMAL (1990, 7); PAVLOCK (1990, 82). Su natura, lunghezza, quantità, distribuzione nell'*epos* virgiliano di dialoghi e monologhi, cf. HIGGET (1972); sulle caratteristiche e sui modelli epico-tragici delle parole di Didone in particolare vd. sempre HIGGET (1972, 133-140; 176-84 e 218-231).

¹⁵³ Saluti (I 595-630), discorsi politici (I 522-58; IV 31-53; IV 333-61), invocazioni (IV 675-85), comandi (IV 223-37; IV 265-76; IV 478-98; IV 560-79; IV 634-40), preghiere (I 731-35; IV 206-18), esortazioni (IV 93-104; IV 115-27; IV 305-30), domande e risposte (I 407-409; I 562-78; I 753-56; IV 107-14; IV 365-87).

¹⁵⁴ IV 534-52; IV 590-629; IV 651-62. Strumento privilegiato di espressione nei momenti di grande intensità emotiva, il monologo può assumere anche la struttura di un dialogo in seconda persona (IV 547, 596s.; cf. Eur. *Med.* 401-409 e A.R. III 464ss.), come se nell'intimo il personaggio si sdoppiasse – vd. PADUANO (1972, 16-18). Sulla natura del monologo in Virgilio cf. PEASE (1967, 31) e HEINZE (1996, 453-455).

¹⁵⁵ QUINN (1963, 42): «We notice how fast, and how much, the character of Dido develops from speech to speech. The speeches are, as it were, detailed reflections of successive states of mind». Si potrebbe affermare con PADUANO (1972, 12) che per Didone – come per la Medea apolloniana – il monologo è «traduzione linguistica di un intero mondo psichico in movimento».

¹⁵⁶ Didone, eroina dalla densità umana tipicamente tragica – cf. GRIMAL (1990, 6) – è ispirata ai valori della *magnanimitas* (cf. I 572-574: «*Vultis et his mecum pariter considerare regnis? / urbem quam statuo, vestra est, subducite navis; / Tros Tyriusque mihi nullo discrimine agetur*»), della *humanitas* (cf. I 627-30: «*Quare agite, o tectis, iuvenes, succedite nostris. / Me quoque per multos similis fortuna labores / iactatam hac demum voluit consistere terra. / Non ignara mali, miseris succurrere disco*») e della *pudicitia* (cf. IV 24-27: «*sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, / pallentis umbras Erebo noctemque profundam, / ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo*»), una delle maggiori virtù femminili dell'antica etica romana – cf. HEINZE (1996, 158); HARRISON (1989, 9 n. 27) e RUDD (1990, 154-163); eppure è soggetta a cadere nell'errore fatale (IV 552: «*non servata fides cineri promissa Sychaeo*»), a cedere all'impulso erotico, tradendo la memoria del marito e snaturando se stessa. Sulla natura della *culpa*, motore dello sviluppo tragico dibattono PHINNEY (1965, 358); MOLES (1987, 153-161); RUDD (1990, 145-165) e HORSFALL (1995, 124-130).

¹⁵⁷ Così è definibile Anna - PEASE (1967, 49-50) - *unanima soror* (IV 8) e confidente della regina. La figura ha la funzione drammaturgica di informare lo spettatore dei segreti dell'anima del protagonista, insinuare e dissipare dubbi, senza fare continuo ricorso al monologo, riservato ai più alti momenti di *pathos*. Inferiore a Didone per carattere e per profondità, Anna riveste in parte il ruolo tragico della serva fedele o della nutrice – cf. HARRISON (1989, 11) e HEINZE (1996, 159) – ma ha soprattutto le caratteristiche della sorella devota e premurosa, indispensabile in tragedia all'azione e all'elevazione dell'eroina. Cf. D'ANNA (1984, 180) per il rapporto con la sofoclea Crisotemi o con la Calciope di Apollonio e DEGRAFF (1932, 148-150) per il debito di Virgilio verso Sofocle (*Ant.* 1 ss.) nella realizzazione della coppia Didone/Anna sulla base di quella Antigone/Ismene.

¹⁵⁸ Secondo MARTINA (1985, 434), Virgilio ha un ruolo importante di passaggio nell'evoluzione dalla tragedia greca a quella moderna. La contiguità tra epica e tragedia era già individuabile in Omero, considerato "primo dei tragediografi". Si vedano, a questo proposito, le osservazioni di MUECKE (1983, 135). Per l'*epos*

Non stupisce, quindi, che l'operazione virgiliana abbia generato la tendenza, geograficamente e storicamente trasversale, ad una riformulazione dell'episodio in veste drammaturgica: la tradizione moderna ha sostanzialmente trasfigurato lo statuto epico virgiliano, già peraltro - come abbiamo sottolineato - fortemente compromesso dall'incrocio dei generi.

La declinazione rinascimentale delle versioni teatrali del mito, a cui arriveremo nel nucleo centrale di questo lavoro, concentrando l'attenzione sul ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinzio, passa per forza di cose attraverso il concetto medievale di poesia tragica: una composizione epica dialogata in esametri o distici elegiaci, più spesso senza divisioni in scene, realizzata da uomini colti, laici o chierici. Tali esempi di scrittura tragica tengono ben presente il testo latino di cui invocano spesso l'autorità e di cui utilizzano tematiche "elevate" «sulla scorta dei grandi esemplari antichi giunti fino a loro come l'*Eneide* e alcuni brani delle opere di Stazio, Ovidio e Lucano»¹⁵⁹, anche nella forma tipicamente tardo-antica del centone¹⁶⁰. I legami intercorrenti tra epica e tragedia segneranno inevitabilmente la riscoperta di questo genere teatrale ibrido anche in età umanistica¹⁶¹: così dall'Italia delle corti e delle Accademie, all'Inghilterra elisabettiana, alla Spagna del *Siglo de Oro*, fino all'Europa delle rivoluzioni e delle avanguardie, la leggenda della regina di Cartagine, inscindibile dal retaggio virgiliano, conoscerà una fortuna immensa ispirando piccoli e grandi drammaturghi europei che la eleveranno a materiale destinato alla rappresentazione, e trasformeranno l'eroina dell'*epos* da personaggio letterario fissato sulla pagina, a soggetto vivo che agisce e si muove su una scena¹⁶².

Apolloniano HUNTER (1989, 18) osserva: «It has long been apparent that A.'s debt to fifth-century Athenian tragedy went far beyond the enriching of the epic language by vocabulary drawn from drama», verso cui Virgilio mostra un debito fortissimo. Si veda Serv. *ad Aen.* IV 1: «*Apollonius Argonautica scripsit et in tertio inducit amantem Medeam; inde totus hic liber translatus est*». Cf. anche NELIS (2001, 125-185).

¹⁵⁹ DOGLIO (1972, XI). Va precisato che nel medioevo il termine «tragedia» assume un valore extra-teatrale: da concetto drammaturgico diviene «qualificazione retorica di qualsiasi composizione letteraria in stile elevato». Cf. NERI (1962, 1052). Infatti: non si dimentichi che l'*Eneide* per bocca di Dante, è definita dalla cultura trecentesca come «alta tragedia» (*If.* XX 113).

¹⁶⁰ È comprovata ad es. una dipendenza tra la poesia virgiliana, rielaborata secondo uno schema tragico e il centone *Medea* di Hosidius Geta (ca. 200 d. C.): quest'opera risente anche nello specifico della tragicità connaturata dell'episodio legato a Didone. Si veda a proposito MCGILL (2002, 143-161). Questa tradizione pare proseguire in età moderna inoltrata: «Two other examples are worth noting, those of Petrus Ligneus Gravelinganus written in 1559 and the anonymous tragedy *Dido* published in the same period. These dramas appear in the cento form; obviously, the stricture against composing centos on Vergilian themes had at that point dissolved» (156).

¹⁶¹ DOGLIO (1972, XXIX): «Si pensi ai modi epico-drammatici medievali, ad autori di poemi epici e di tragedie come il Mussato e il Dati e, parallelamente, a Nevio e a Ennio poeti epici e drammaturghi».

¹⁶² PEASE (1967, 68) osserva che tra il 1510 e il 1895 le opere teatrali intitolate o relative al mito di Didone rasentano addirittura la cinquantina: per limitarci ad offrire una panoramica delle più rilevanti ricordiamo quelle rappresentative del classicismo europeo e del dramma per musica post barocco: E. Jodelle, *Didon se sacrifiant* (1555 ca.); C. de Virués, *Elisa Dido* (1581); C. Marlowe, *Dido queen of Carthage* (1586 ca.); A. Hardy, *Didon se sacrifiant* (1603); J. Tabouret, *Dido, sive Amor insanus* (1609); G. De Castro, *Dido y Eneas* (1613 ca.); G. de Scudéry, *Didon* (1637); G.F. Busenello, *Didone* (1641); H. Purcell, *Dido and Aeneas* (1689); A. Scarlatti, *la Didone delirante* (1696); P. Metastasio, *Didone abbandonata* (1724). Per un elenco

Dal nostro punto di vista sarà necessario, prima di procedere nell'indagine sulla *Didone* giraldiana, gettare uno sguardo complessivo sulla sedimentazione del mito in altri contesti socio-culturali dell'Italia tardo-rinascimentale. Alle corti di Firenze e Venezia, oltre che di Ferrara si producono nell'arco di poco più di vent'anni altre due particolari reinterpretazioni drammatiche della leggenda virgiliana con le quali prende avvio la “moda letteraria” che si protrarrà per i secoli successivi¹⁶³.

La tragedia *Dido in Cartagine* (1524) di Alessandro Pazzi de' Medici¹⁶⁴ è la primissima versione teatrale del racconto virgiliano, in Italia e nel mondo¹⁶⁵. Si tratta di un mosaico¹⁶⁶ in cui si intersecano l'elemento meraviglioso di matrice medievale (l'introduzione del fantasma di Sicheo), il gusto senecano per il macabro (la rappresentazione del corpo smembrato del fratello assassino di Didone, la resa espressionista delle porzioni più cupe del IV dell'*Eneide*), l'approfondimento psicologico di Euripide (l'atteggiamento schizofrenico della regina), i temi cari alla trattatistica rinascimentale (il concetto di fato/fortuna rappresentato da dei ineluttabili e fraudolenti¹⁶⁷), lo stile retorico del linguaggio tragico. I 1770 versi del gentiluomo fiorentino pur riprendendo metodicamente il racconto dell'*Eneide*¹⁶⁸, se ne allontanano nell'esordio del dramma *in medias res* (prima della partenza di Enea), nell'approfondimento del ruolo protagonista (da un punto di vista strutturale e semantico) di Iarba, nell'adeguamento alla “versione storica” del mito tutta incentrata sul *pudor* di Didone. La tragedia, destinata alla speculazione

completo delle riprese teatrali della figura mitica si veda KAILUWEIT (2005, 105-141).

¹⁶³ In termini di influenza, pare che il contributo maggiore provenga dalla «tragedia storica» di Giraldi che ha promosso a teatro il tema legato alla vita di Cleopatra oltre a quello incentrato sulla regina cartaginese. Cf. HERRICK (1965, 115): «Although Cinthio's Roman tragedies were unsuccessful on the stage, they encouraged Italians and other Europeans to use Roman history for plots. Consequently many *Didos*, *Cleopatras*, *Julius Caesars*, and *Sophonisbas* appeared in Italy, France, and England».

¹⁶⁴ Si rimanda a CREIZENACH (1893-1902, II 391 ss.; 412 ss.); CAPONI (1901), BIANCALE (1901, 49-63); BERTANA (1905, 35-38); TURNER (1926, 12 ss.); LEUBE (1969, 173-178); SOLERTI (1969, 5-42) e ARIANI (1974, 86-97) e LUCAS (1987, 560-578) per una ricostruzione dell'attività intellettuale di Alessandro Pazzi (1483-1530), fratello di Cosimo de' Pazzi cardinale di Firenze e imparentato con Papa Clemente VII. Sperimentatore, col Trissino, delle prime forme di tragedia classica in epoca rinascimentale, traduttore in latino dell'*Elettra* sofoclea, in volgare di alcune opere euripidee (*Ifigenia in Tauride*) e sofoclee (*Edipo re*) e del dramma satiresco *Ciclope*, il Pazzi è noto soprattutto come primissimo traduttore moderno della *Poetica* aristotelica, di cui le sue tragedie forniscono un'accurata illustrazione.

¹⁶⁵ HERRICK (1965, 62) si domanda: «is this the first Dido play written in modern times?» ma pare concordare con la maggior parte della critica che si tratta della prima tragedia moderna dedicata alla regina di Cartagine. Va sottolineato ad ogni modo che KAILUWEIT (2005, 105) indica in ordine cronologico la *Dido Tragoedia* di un certo Adrianus Barlandus datata 1515 ma irrimediabilmente perduta.

¹⁶⁶ «Basterà che la sorveglianza s'allenti ed ecco il mondo del poema, della novella, fin della commedia, precipitar nel regno di Melpomene». L'osservazione è di APOLLONIO (2003, 498).

¹⁶⁷ Su questo aspetto cf. LEUBE (1969, 172-173).

¹⁶⁸ Nella *Prefazione* alla tragedia, riportata nell'edizione curata da SOLERTI (1969, 47), lo stesso autore conferma: «[...] in gran parte in epa Tragedia ho imitato Vergilio adiungendo molte cose pertinenti alla exornatione, et dispositione del poema. Dal qual confesso ingenuamente haver tolto il più che ho potuto, et tutto quello che ho giudicato dovere aver gratia in tal contexto [...]».

accademica¹⁶⁹, si adatta completamente al modello grecizzante, tutto teorico, degli *Orti Oricellari* che utilizza gli espedienti drammaturgici e i rovesciamenti previsti dallo schema aristotelico e non contempla una vera e propria suddivisione in atti (sebbene si possano considerare i cinque cori di commento in una metrica differente dal resto della tragedia, in dodecasillabi, come cesura tra le diverse parti della tragedia)¹⁷⁰.

Del 1547, invece, la *Didone* del poligrafo veneziano Ludovico Dolce, composta per la scena e più volte rappresentata di fronte al pubblico variegato e della Repubblica veneta¹⁷¹. La sua tragedia si mantiene piuttosto fedele alla trama virgiliana, sempre colta *in medias res*, ma vi aggiunge un consistente apporto personale attraverso una «lettura serena e disincantata»¹⁷² che, trascura le imposizioni della normativa tradizionale e mette in luce del tema classico soprattutto le istanze politiche, trasferendole nella Venezia del XVI secolo¹⁷³. Come prosecuzione delle sperimentazioni speroniane, la *pièce* riserva una certa centralità all'elemento orrorifico-meraviglioso (la descrizione di *omina* terribili che prefigurano la catastrofe, del suicidio di Anna che segue quello della regina; l'attenzione per i colpi di scena), e ricerca una buona introspezione dei personaggi nella quale riflettere le ambiguità e le brutture delineate dall'intreccio tragico in cui predomina un fato ingovernabile. Il tutto, in una quasi totale assenza di spiri-

¹⁶⁹ Seppur mai concretamente messo in opera, un intento rappresentativo pare stare alla base dell'opera tragica del Pazzi: lo dimostrerebbero le argomentazioni offerte da LUCAS (1987, 571 ss.) e, soprattutto da DI MARIA (2002, 194-197).

¹⁷⁰ La tragedia è definita da ARIANI (1974, 89) una «ambigua fusione di imitazione [...] e di ricreazione e deformazione della poesia virgiliana». Lo studioso prosegue (93-94): «il Pazzi ricerca la *sustanzia* del testo latino per sperimentarne le possibilità teatrali: il drammaturgo cinquecentesco moltiplica le risonanze dello stile virgiliano, lo piega alle necessità pluriprospectiche della rappresentazione, lo complica in una stratificazione di piani visivi, memoriali, atmosferici, scenici». Su questi ed altri aspetti della *Didone* del Pazzi, vd. LUCAS (1987, 560-578). Più precisamente sulla questione metrica, gli ormai datati SOLERTI (1969, 27-39); CAPONI (1901, 23 ss.) e PIERLEONI (1923).

¹⁷¹ Si rinvia a CREIZENACH (1893-1902, II 415 ss.; 496; 510); NERI (1904, 89); TURNER (1926); HERRICK (1965, 160-166); MERCURI (1973, 82); ARIANI (1974, 86-97); LUCAS (1987, 593-604); TOMASSINI (1990, IX-LV); TERPENING (1997) per l'attività intellettuale e l'ambiente culturale dell'autore veneziano, uno dei massimi volgarizzatori delle opere tragiche greche e latine (senecane in particolare), impegnato nella produzione di tragedie, commedie, trattati in forma di dialogo e anche di una delle prime traduzioni dell'*Eneide* in ottave (edita postuma nel 1567-1568). Sulle ipotesi di rappresentazione che doveva puntare sull'elemento raccapricciante e avere «little lively action on the stage», cf. DI MARIA (2002, 199-201). Si veda anche LUCAS (1987, 559). CREMANTE (1998, 284) rammenta che la messa in scena della tragedia risale al carnevale del 1546, e vede la partecipazione del celebre Pietro d'Armano e del figlio Tiberio che recita il prologo nella parte di Cupido in forma di Ascanio-

¹⁷² TOMASSINI (1996, X).

¹⁷³ Il drammaturgo stesso nell'*argomento* premesso alla sua tragedia dichiara che «il soggetto è tolto secondo la favola finta di Virgilio e non secondo la verità dell'Historia»: cf. DOLCE (5). È evidente la preponderanza della tematica politica specialmente nella «strana contaminazione che rinvia all'ambiente della Venezia contemporanea» in cui - vd. BONO – TESSITORE (1998, 208) - che conclude la tragedia: i Getuli, rappresentati da un Prefetto (il vecchio saggio) e da un Consigliere assumono il governo di Cartagine. La tragedia si configura in qualche modo come una polemica contro la tirannia, una idealizzazione del dovere politico. Una analisi della tragedia del Dolce, colta dal punto di vista della pratica teatrale è offerta da RICCOBONI (1731-1732, II 36-54).

to cristiano, è finalizzato a mostrare, attraverso la passione erotica di Didone e l'indocilità di Cupido un mondo del tutto sganciato dalla ragione e dalle sue regole.

Questi pochi accenni dovrebbero lasciare intuire che, tra loro e rispetto alla versione ferrarese del mito (1541) di cui ci occuperemo approfonditamente tra breve, le due tragedie sulla regina fenicia offrono spunti di riflessione che si diversificano completamente pur nel rispetto del medesimo modello di partenza ed entro il comune denominatore della riscoperta moderna della tragedia. La presenza sincronica della tematica virgiliana nei tre autori rinascimentali che hanno «intuito le potenzialità drammaturgiche dell'“amoroso affetto” che domina la regina»¹⁷⁴ sembra farsi sintomo di una certa predilezione del teatro cinquecentesco per la natura drammatizzabile di questo soggetto che, per la sua capacità di plasmarsi alle condizioni storico-sociali, ai diversi intenti poetici dei singoli autori, ai loro relativi destinatari, determina, «con le norme che ciascuno d'essi credeva più opportune e ch'erano il risultato di ricerche personali o frutto delle discussioni del tempo»¹⁷⁵, il taglio di ogni *pièce*, cioè la particolare forma espressiva di complessi valori transculturali¹⁷⁶: le interrelazioni (o l'assenza delle stesse) tra le tre diverse declinazioni tragiche rinascimentali della leggenda verranno appuntate di volta in volta nell'analisi del testo giraldiano¹⁷⁷.

¹⁷⁴ COSENTINO (2006, 76). Il riferimento è specificamente alla prima versione del Pazzi.

¹⁷⁵ BIANCALE (1901, 63).

¹⁷⁶ «When the tragedy of Dido is extracted from its epic context it becomes a very different thing, as a comparison with the Renaissance Dido tragedies (all very much dependent on Virgil) makes clear», ricorda MUECKE (1983, 147). e ancora: «each adaptation of the Dido theme bears the mark of contemporary manners and literary fashions [...]». Si cita da HORNE (1962, 79). Approfondisce questa specifica capacità di trasvalutazione della poesia virgiliana BONO (1984).

¹⁷⁷ Per un confronto tra le tre versioni italiane, spesso esteso alle successive rielaborazioni europee cf. TURNER (1926) che coinvolge nell'analisi anche l'opera di Jodelle, HORNE (1962, 88 ss.); HERRICK (1965, 167 ss.); SMITH (1976, 223-235), studio incentrato sulla *Dido* marlowiana; BONO (1984, 88-139); LUCAS (1987); TERPENING (1996, 316-320), (1997, 105-127); SAVAGE (1998, 3-38) e, da un punto di vista anche rappresentativo DI MARIA (2002, 193 ss.); invece per un'analisi (per quanto a tratti frettolosa e confusa) circoscritta alle tragedie di Dolce e Giraldo (e degli spagnoli del *Siglo de Oro*) si veda GIORDANO GRAMEGNA (1997, 63-77).

PARTE SECONDA: CON-TESTO

CAPITOLO II: GIRALDI CINZIO E IL SUO TEMPO

La Ferrara di Giovan Battista Giraldi Cinzio, uomo di teatro

Prima di entrare nel merito della rivisitazione in veste drammatica del mito di Didone da parte di Giraldi Cinzio, sarà necessario ricostruire le condizioni socio-intellettuali che hanno determinato l'acuta sensibilità teatrale e l'orientamento artistico dell'autore ferrarese, e ricollocarle nel clima di rinnovamento culturale di ampio respiro che coinvolge un'intera generazione di eruditi impegnati, su gran parte del territorio nazionale, nell'ambito della ricerca accademica sulla tragedia¹⁷⁸.

Ciò che nei primi decenni del XVI secolo accade a Firenze, come a Ferrara o alle corti venete, rientra, da un punto di vista teatrale, in quella somma di esperienze che costituiscono una sorta di "laboratorio drammaturgico" post-umanistico¹⁷⁹: l'elaborazione tragica vuole essere in questi anni esemplificazione di una norma compositiva desunta da una approfondita inchiesta sulla tradizione greco-romana e filtrata attraverso la sensibilità contemporanea¹⁸⁰. Gusto antiquario e vagheggiamento della bellezza antica come attitudine mentale dell'uomo erudito si coniugano con la riflessione sul moderno, con l'esigenza di una nuova realtà stimolata dal disagio di fronte alla crisi delle istituzioni politiche e religiose: così, la ricerca filologica e archeologica di una connessione col mondo classico porta ad un vaglio e ad una verifica dei principi che lo fondano, ad una indagine sui suoi limiti culturali¹⁸¹.

¹⁷⁸ La portata di tale ricerca sembra addirittura sconfinare dal suo specifico ambito di appartenenza, se è vero che, come suggerisce MAROTTI (1974, 18), «la rappresentazione tragica, l'ideale drammatico antico parrebbe dunque essere il punto focale verso cui convergono tutti gli interessi estetici e artistici dell'Umanesimo e del Rinascimento».

¹⁷⁹ Tutta la ricerca teatrale nelle Accademie italiane nasce come «laboratorio», seppur in gran parte teorico, cf. APOLLONIO (2003, 481).

¹⁸⁰ Il panorama degli studi rivolti alla genesi e allo sviluppo della tragedia cinquecentesca è complesso e variegato. Per fare solo qualche nome, in certi casi ormai datato ma ancora fondamentale: BILANCINI (1890) che analizza lo sviluppo del genere alla luce del *corpus* tragico e teorico giraldiano; D'ANCONA (1891); BIANCALE (1901); NERI (1904); LIGUORI (1905); BERTANA (1905); ZONTA (1934, 1-63; 185-240); HERRICK (1965); BONORA (1966, 321-339); DOGLIO (1972); MUSUMARRA (1972); TOFFANIN (1950); MERCURI (1973, 72-111); ARIANI (1977); CREMANTE (1988); GUGLIELMINETTI (1990, 518-525); COSENTINO (2003a). Piuttosto utile anche il volume sulla nascita della tragedia moderna curato da CHIABÒ - DOGLIO (1991), nel quale compare anche una consistente rassegna bibliografica sull'argomento elaborata da Giuseppe Noto (405-554). Più recente e ormai del tutto emancipato da un'impostazione strettamente filologico-letteraria DI MARIA (2002).

¹⁸¹ MARGUERON (1962, 136) sottolinea come un forte desiderio di rivalsa sulla tradizione contraddistingua i cultori della tragedia cinquecentesca, poiché questa «a souffert de la tyrannie de l'imitation, du despotisme exercé par les modèles grecs et latins, de la dictature des règles aristotéliciennes».

In questa prospettiva assumono inevitabilmente un ruolo fondamentale traduzioni e commenti diretti e indiretti ai testi antichi¹⁸², in via di crescita con il progresso della stampa ed efficaci tanto nella diffusione del sapere ufficiale, quanto nello sviluppo di interpretazioni individuali e nuove concezioni, veicolabili attraverso il dibattito intellettuale. Lo dimostra chiaramente l'influenza dell'esegesi della *Poetica* aristotelica (avviata alla fine del XV secolo e divenuta fenomeno di primaria importanza storica a partire dagli anni '40 del Cinquecento)¹⁸³ sulla formazione di veri e propri schieramenti ideologici e drammaturgici, e sulla stessa produzione teatrale rinascimentale, almeno nei termini di una riscoperta del genere tragico nell'alveo protetto della speculazione accademica¹⁸⁴.

Sebbene per sua natura e tradizione questa forma drammatica si presti più delle altre alla canonizzazione stilistica e strutturale, anche in quanto eredità classica confluita in riti ed espressioni della liturgia cristiana difficilmente suscettibili di ripensamenti o messe in discussione¹⁸⁵, proprio il trattato della stagirita, cioè il massimo tentativo di sistemazione delle norme della tragedia, sembra fare da ponte tra antico e moderno e rispondere alla precisa esigenza culturale di favorire la conservazione e, insieme, di stimolare lo svecchiamento della cultura "ufficiale", per alcuni aspetti ormai obsoleta¹⁸⁶. Le nuove possibilità esegetiche scaturite dai tentativi di «*reddere Aristotelem Aristoteli*»¹⁸⁷, vale a dire di restituire la *Poetica* alla sua forma originale attraverso un processo di emancipazione dall'aristotelismo nella sua mediazione scolastica, averroista o tomista, costituiscono per gli intellettuali del post-Umanesimo il

¹⁸² I testi antichi in genere, siano essi letterari, scientifici, storici o giuridici, sono al centro dell'indagine: in questo specifico ambito, ad ispirare la trattatistica cinquecentesca sono Cicerone (modello retorico per Segni, Maioragio, Lionardi, Fracastoro), Orazio (imitato da Speroni, Scaligero e Giraldi), Platone (rielaborato da Patrizi, Frachetta, Mazzoni, Ammirato) e, soprattutto, Aristotele (cardine della speculazione di Trissino, Robortello, Vettori, Maggi, Castelvetro, Capriano). Cf. a proposito WEINBERG (1961) e dello stesso la monumentale edizione in quattro volumi dei *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* (1970-1974); inoltre MUSUMARRA (1972, 1-48); BARILLI (1973, 136-173); GUGLIELMINETTI (1990, 39-74). Una nuova prospettiva che coglie i contributi dei singoli trattatisti del Cinquecento nella loro precisa contestualizzazione storico culturale è offerta da JAVITCH 1988 (195-218).

¹⁸³ In generale, sulla questione della riscoperta della *Poetica* e di tutte le sue tappe, si veda, tra gli altri, TATEO (1960); DELLA VOLPE (1954). Su quantità e qualità di edizioni, traduzioni, commentari e studi sul testo aristotelico nel XVI secolo, dalle *Sei divisioni della Poetica* (1529) del Trissino, alle *Annotazioni alla Poetica d'Aristotele* (1575) di Piccolomini, cf. invece MARGUERON (1962, 138 ss.).

¹⁸⁴ LUCAS (1984, 26): «La production tragique [...] est indissociablement liée aux recherches érudites sur la *Poétique*». L'approfondimento teorico del modello tragico greco assume una doppia funzionalità, una tutta letteraria l'altra «più latamente culturale volta a formare modelli dell'immaginario e tipologie culturali e comportamentali» spiega MERCURI (1991, 174). Per il fenomeno relativo al «legame stretto tra l'emergere del pensiero aristotelico e la riflessione sulla tragedia» e relativo approfondimento bibliografico si veda ALLEGRI (2000, 1192 ss.).

¹⁸⁵ Non è un caso che D'ANCONA (1891, II 190 ss.) insista sulla tradizione del teatro sacro in termini di tematiche e di tecniche come nucleo originario della forma tragica cinquecentesca.

¹⁸⁶ Cf. TOFFANIN (1950, 474-482).

¹⁸⁷ È ciò che realizza Piero Vettori con i suoi *Commentarii in tres libros Aristotelis de arte dicendi* (Firenze 1548) secondo Giraldi. Cf. CARTEGGIO (240).

motore dell'interesse per la sperimentazione drammaturgica applicata, o almeno applicabile, al mondo concreto della rappresentazione¹⁸⁸.

Infatti, a differenza delle altre concezioni poetiche quella dell'Aristotele letterario, attinta direttamente alla fonte greca, propone l'arte come mezzo di trasmissione del sapere, veicolo di contenuti morali o filosofici che possono essere espressi in una forma accessibile universalmente, anche al di fuori degli organismi istituzionali della cultura: al linguaggio teatrale, nella sua declinazione erudita per eccellenza, la tragedia, sembrano dunque essere attribuiti i requisiti più adatti perché esso si faccia portatore di un valore che è «definito in sede etica oltre che estetica»¹⁸⁹.

Ecco che la questione della catarsi, punto nodale dell'indagine cinquecentesca sul testo aristotelico insieme al concetto di *mimesis*, diventa così un problema morale «in istrette relazioni con l'origine religiosa e mitica del teatro»¹⁹⁰, un problema che è frutto dello smarrimento di una generazione in aperta polemica col proprio tempo, percepito come barbaro e brutale¹⁹¹.

Fin dai suoi esordi, il teatro tragico tende così a rappresentare una sublimazione etica della società, del potere e delle sue contraddizioni, un luogo dove la corte parla a se stessa di se stessa. Questo processo di rispecchiamenti richiede che la riflessione erudita passante attraverso la tragedia avvenga all'interno di una prospettiva e di un orizzonte culturale chiusi, che sia creata ad uso e consumo dei cortigiani e sia quindi caratterizzata da una referenza aristocratica a livello di committenza e di pubblico¹⁹².

¹⁸⁸ Nella maggior parte dei casi il rapporto con la rappresentazione resta solo una formula "in potenza": com'è noto, la tragedia che nasce presso le Accademie non viene rappresentata ma è generalmente sottoposta alla prassi della lettura o della declamazione pubblica entro un ristretto circolo di eruditi. Cf. ad es. HERRICK (1965, 57).

¹⁸⁹ NERI (1962, 1050). Il cambiamento di prospettiva è ben sintetizzato da MERCURI (1973, 72): «il teatro, che in quanto imitazione del reale passionale non aveva trovato posto nell'estetica medioevale, viene portato per la prima volta dopo più di mille anni a dignità di rappresentazione sotto il nome di Aristotele». Dopo lunghi secoli di svilimento, dunque, la forma teatrale merita di rientrare in una più ampia prospettiva pedagogica della cultura.

¹⁹⁰ Sono parole di GUERRIERI CROCE (1932, 644). Per le diverse «teorie del teatro» rinascimentali, in particolare per le diverse interpretazioni critiche dei concetti aristotelici si vedano RUSSO (1950, 39-56) e BONORA (1971, 221-251); MAZZACURATI (1985, 265-283).

¹⁹¹ APOLLONIO (2003, 487): «Se ne discuteva, non senza blandizie mista a severità, in un'atmosfera rarefatta e spaesata, quella dell'accademia tragica: con solennità, con impassibilità, con uno sforzo sdegnoso di chiudersi nella panneggiatura accademica della dottrina e della letteratura».

¹⁹² Questo discorso non vale certo solo per il genere tragico: il fatto teatrale come *instrumentum regni* e come luogo di fascinazione collettiva per le classi egemoni del cinquecento, finalizzato ad «una politica di prestigio e di potere» - ATTOLINI (2007, 36) - è prerogativa delle diverse forme spettacolari curtensi che utilizzano l'arte e la spettacolarità come strumento propagandistico, autocelebrativo e di rispecchiamento: «la Corte produce la propria immagine (in quanto rappresentazione di sé, del proprio potere, e in esso dello spazio che è soltanto suo) attraverso il dispiegamento di sistemi comunicativi 'discreti', ma nel loro insieme integrati: discorso politico, nelle sue varie tipologie (dal teorico concettuale all'eziologico, al genealogico) discorso culturale, comunicazione tramite le diverse tecniche del figurativo, tramite la musica, i generi letterari, eccetera. La Corte (si) parla»: PAPAGNO - QUONDAM (1982, 833s.). Si vedano inoltre ARIANI (1977, II 951);

I drammaturghi del primo Cinquecento, in maniera trasversale rispetto alle singole esperienze, sembrano obbedire ad una autorità moralizzatrice che li induce a recuperare all'interno della cultura classica, della tradizione del dramma senecano e della tragedia storica in latino e in volgare¹⁹³, o ancora, dei moduli letterari di pari levatura reperibili nel loro bagaglio culturale (come i poeti volgari del XIII-XIV secolo), un rigore etico, una solennità religiosa, atmosfere cupe e immagini raccapriccianti per mezzo delle quali riversare nel messaggio tragico la loro tormentata analisi delle convenzioni del presente.

Fin dalle sue origini fiorentine presso l'operoso cenacolo degli *Orti Oricellari*¹⁹⁴ la tragedia è caratterizzata programmaticamente da un «equilibrio instabile fra elementi di varia provenienza»¹⁹⁵, cioè da uno sforzo di sincretismo culturale. Tale sforzo si manifesta nell'innalzamento delle tematiche moderne attraverso l'innesto dei miti antichi (si pensi alla presenza dell'*Antigone* sofoclea nella *Rosmunda* del Rucellai¹⁹⁶) o, viceversa, attraverso temi di pertinenza “moderna” inseriti su forme classiche (come la *Susanna* del parmense Tiburzio Sacco, 1524)¹⁹⁷, nella rivisitazione sperimentale del modello tragico greco (prima ancora che aristotelico) di cui è ricalcata la struttura formale¹⁹⁸, nonché nell'adozione di un linguaggio latineg-

MERCURI (1991, 175) e JOSSA (1996, 46).

¹⁹³ Nelle sperimentazioni di Nicholas Trevet, Lovato dei Lovati, Carlo Verardi da Cesena e soprattutto di Albertino Mussato e di Gregorio Correr - cioè di coloro che, secondo D'AMICO (1982, 150), vogliono «creare un teatro nuovo, imitando pedissequamente l'antico» - sono individuabili le prime prove dell'effettiva influenza sulla tragedia europea latina e volgare del teatro senecano, strumento di rimediazione letteraria sul genere piuttosto che applicazione e riviviscenza - cf. APOLLONIO (2003, 478). Sulle origini latine del teatro cinquecentesco si veda, tra gli altri, BERTANA (1905, 3-21); PASTORE STOCCHI (1964, 11-36); DOGLIO (1972, XI-XXIX) e PARATORE (1980, 21-32).

¹⁹⁴ Dopo le esperienze romane dei pomponiani (anni '80 del Quattrocento) e i tentativi padani di allestimento tragico (classico): cf. TISSONI BENVENUTI - MUSSINI SACCHI (1983, 401 ss.) si tratta dei primi esperimenti originali in ambito internazionale. Sulla riscoperta della tragedia e delle norme aristoteliche nella città italiana del neoplatonismo si vedano ad es. PICCIOLI (1968, 60-93); ARIANI (1974, 53-113) e MERCURI (1991, 175-181).

¹⁹⁵ PARATORE (1971, 38). Dimostra questo sforzo l'Alamanni con la sua rielaborazione fedele dell'*Antigone* (1533), che adotta il verso sciolto, tenta una innovazione dei cori greci, e inasprisce grazie all'apporto senecano i caratteri negativi della figura del tiranno.

¹⁹⁶ Con la sua *Rosmunda* (1516, ma pubblicata un decennio dopo, a Siena, nel 1525) Rucellai è il primo a staccarsi dalla mitologia e dalla storia antica, a lasciare un certo spazio all'originalità del drammaturgo nel recupero di una leggenda storica medievale e, soprattutto, a tentare un riavvicinamento alla prassi della rappresentazione tragica. Lo storico NEGRI (1722, 292) annota infatti che la tragedia del fiorentino «ebbe il vantaggio glorioso d'essere rappresentata nel Carnovale del 1516 in suo giardino alla presenza del pontefice Leone X e di tutti i Cardinali». Sulla sua attività intellettuale si veda HERRICK (1965, 57-62). Sul rapporto con la precedente *Sofonisba* e con i rispettivi modelli classici, invece PARATORE (1971, 24-38).

¹⁹⁷ Cf. NERI (1904, 15-16). Questa tragedia precorre le tragedie sacre o spirituali che fioriscono soprattutto nell'ultimo scorcio del XVI secolo, caratterizzate da una «struttura sempre più accentuatamente classicistica». Si veda a riguardo CREMANTE (1997, 60).

¹⁹⁸ L'assenza di una scansione in atti, l'adeguamento alla norma compositiva aristotelica (costruita su prologo, parodo, episodio e esodo) contraddistingue la tragedia ellenizzante fin dal suo primo *specimen* “regolare”, la *Sofonisba* del Trissino. L'attività dell'erudito vicentino è centro di numerosi studi sul genere tragico moderno. Si rimanda specificamente a ARIANI (1974, 9-51) e a GUERRIERI CROCETTI (1932, 481-499) che analizza la sua figura nell'ottica specifica di un influsso o di un distacco rispetto alla poetica del Giraldu.

giante e solenne che fa da *pendant* all'elemento orrorifico senecano¹⁹⁹. Né va dimenticato l'apporto che alle spalle, e tutt'intorno alle sperimentazioni fiorentine danno la sacra rappresentazione e le forme di teatro epico-drammatiche al confine tra la tradizione medievale latina e quella dei cantastorie, in cui si mescolano cronaca, mito e credenze popolari²⁰⁰: non a caso tutta la tragedia umanistico-rinascimentale può essere considerata come «particolare forma di poesia e di storia insieme»²⁰¹.

In questa dialettica tra tradizione e innovazione, tra passato e attualità, nella «coesistenza di tensioni e presenze diverse» che avvicinano Rinascimento e Medioevo²⁰², ciò che ancora manca perché la tragedia possa vivere di vita propria come espressione compiuta della modernità è solo un contatto attivo con il pubblico, un interesse concreto verso la recezione del messaggio in cui si realizza l'impegno etico di ogni drammaturgo²⁰³.

Questa determinante assenza è in qualche modo già avvertita dal primissimo sperimentatore della tragedia “regolare” a livello europeo, il Trissino²⁰⁴. La sua *Sofonisba*, pubblicata a Roma nel 1524 ma composta nel 1515, nasce infatti dall'indagine sul genere tragico e sulle sue potenzialità espressive, dal difficile tentativo di elaborare un linguaggio che garantisca insieme solennità retorica e accessibilità del messaggio tragico, di conciliare cioè la gravità connaturata al genere con le necessità della rappresentazione, tra tutte la performabilità del testo e la coesistenza con situazioni concrete e quotidiane che comportano un certo abbassamento del tono. Con la *pièce* prende di conseguenza avvio una sperimentazione sul “volgare tragico” che, nell'intento di superare i municipalismi dialettali verso una ideale unità linguistica e di assicurarsi un registro alto, rinuncia all'immediatezza e alla mimesi realistica della commedia per recuperare il serbatoio ricco e autorevole nella letteratura toscana del XIV e

¹⁹⁹ L'influenza senecana è evidente nella *Dido* di Pazzi de' Medici (1524) e un po' in tutti gli esperimenti coevi; lo è in modo particolare nella *Tullia* del Martelli - cf. NERI (1904, 49 ss.); BERTANA (1905, 37-42) e HERRICK (1965, 64-69) – opera mossa da una «tetraggine programmatica» - APOLLONIO (2003, 501) - e da uno spirito imitativo sincretico (Livio, Cassio Dione e i tragici greci) abbastanza eccentrico rispetto ai fiorentini degli *Oricellari*. Per una analisi dei modelli classici nella loro ricontestualizzazione moderna si rimanda a MARGUERON (1962, 133-144) e ad ARMATO (1968, 57-83).

²⁰⁰ Com'è ad es. il *Lautrec* di Francesco Virgilio, uomo di teatro operante a Mantova negli anni '30 del Cinquecento. A proposito cf. D'ANCONA (1891, II 22; 119) e TOSCHI (1955, 245 ss.).

²⁰¹ MAROTTI (1974, 17). MUSUMARRA (1972, 29) ricorda che proprio con l'intento di riunire «la netta distinzione tra favola e fatto storico» che nel Medioevo separava commedia e tragedia, il Cinquecento si muove verso una convergenza tra i generi.

²⁰² MOLINARI (1982, 455).

²⁰³ Secondo ARIANI (1974, 55), infatti, la poetica teatrale dei primi sperimentatori della tragedia «manca [...] di una destinazione razionale alla regione dello spettatore».

²⁰⁴ Per approfondimenti sull'attività letteraria del Trissino si rimanda alla rassegna bibliografica di CALZAVARA (1994, 656-657).

XV secolo: Dante, le novelle tragiche e patetiche del Boccaccio, i *Trionfi* del Petrarca, le epiche eroiche²⁰⁵.

Le intuizioni del Trissino, per quanto abbozzate e mai messe in pratica sulla scena, indicano la direzione verso cui andrà la ricerca drammaturgica negli anni successivi, con le composizioni più mature di uno Speroni, di un Aretino o di un Tasso. A fare da spartiacque, l'esperienza di Giraldi Cinzio²⁰⁶.

Con la consapevolezza di operare su un terreno recentemente e a malapena smosso²⁰⁷, l'erudito ferrarese si trova ad affrontare le problematiche sollevate dai suoi predecessori toscani in un ambiente intellettuale piuttosto simile per estrazione erudita e chiusura nello spazio cortigiano²⁰⁸. Quando Giraldi vi si avvicina, nei primissimi anni quaranta del Cinquecento, la neonata tragedia è ancora un genere alla ricerca di una propria identità, tracciata solo da un

²⁰⁵ Il processo di elaborazione e stabilizzazione della «grammatica tragica» avviato dal Trissino è analizzato da SORELLA (1993, 751-771).

²⁰⁶ BRUSCAGLI (1983a, 28) rammenta la distanza che Giraldi marca, anche in linea generale, con il suo intervento letterario, trasformando «Ferrara nella capitale di un'altra tradizione rispetto a quella fiorentina, una tradizione di letteratura cortigiana di tono alto, non comico borghese, bensì tragico patetico». MERCURI (1973, 96) sostiene che le esperienze tragiche successive, siano esse di carattere storico, romanzesco, classico o senecano, si muovono tutte «nell'orbita giraldesca». In questi termini si era già espresso BERTANA (1905, 71). Considerato «il più fecondo tragico del secolo» - FLAMINI (1903, 254) - Giraldi rappresenta dunque un punto di rottura nella storia del genere. SCRIVANO (1979, 10) percepisce nella sua esperienza un forte impatto culturale che conduce all'avvento, in campo teatrale, della stagione manierista: «Quando l'utopismo classicistico del Trissino entra nella grave crisi di insoddisfazione, incertezza e infine rifiuto del Giraldi, la via del Manierismo è aperta: ed è una via che porta alla dissoluzione della consistenza tragica nello Speroni (la *Canace* come prolusione al melodramma) e nel Groto (astrusità di una lingua impronunciabile e inudibile)». Cf. a proposito ARIANI (1974, 179 ss.).

²⁰⁷ Avverte BERTANA (1905, 43): «Scarsa e mediocre la produzione grecheggianti che seguì immediatamente alla *Sofonisba* del Trissino; e scarsa probabilmente appunto perché non rispondente al gusto del pubblico né incoraggiata da qualche clamoroso successo». «In un secolo di ricodificazione totale - suggerisce GUIDOTTI (2002, 64) - e di confronto con la classicità appare inevitabile che emergano alcuni generi piuttosto di altri e che nel teatro, in particolare la commedia abbia sostanzialmente la meglio sulla tragedia per diverse ragioni: una maggior libertà creativa, un rapporto più stabile con il mondo attoriale, l'assenza di un vero conflitto con il mondo politico».

²⁰⁸ «La norma classica, l'intonazione erudita costituiranno d'ora in avanti il contrassegno primario, assolutamente peculiare e dominante, nonché l'accusato vizio d'origine, della tragedia italiana, ben compreso, s'intende, il fondamentale corollario che, definendo appunto la tragedia come "specchio dei principi" ne vincola l'imitazione all'azione "illustre e reale" [...]: questi, sintetizza CREMANTE (1997, 58), gli elementi chiave che costituiscono nucleo generativo del genere tragico. Giraldi riconosce apertamente il debito nei confronti gruppo fiorentino, verso il quale però esprime tanto ammirazione quanto insoddisfazione, in particolare verso il Trissino. Dell'autore della *Sofonisba* egli apprezza il fondamentale apporto alla tragedia moderna: lo stesso recupero del genere, la trasposizione in lingua volgare, l'introduzione dei versi sciolti. DISCORSI (96; 194; 203; 210) e LDD (164-165). Al vicentino Giraldi dedica inoltre due sonetti «*Né mai Trissino mio più dolce rete*» e «*Zefiro spira e la lasciva Flora*»: cf. FIAMME (I, 62-63). In concomitanza con i successi teatrali giraldiani, dell'*Orbecche* in particolare, le due prospettive poetiche, già discordanti soprattutto per questioni di coerenza coi modelli classici, subiranno un ulteriore allontanamento con la ripresa da parte del Trissino delle sue *Divisioni della Poetica*, interrotte nel 1529 per dedicarsi al faticoso progetto de *L'Italia liberata dai goti*. «L'intento polemico anti-giraldiano del Trissino, in nome di una razionalità tragica e stilistica, risulta quindi evidentissimo», sospetta ARIANI (1974, 37 n. 47).

punto di vista prettamente letterario e speculativo²⁰⁹. Così il ferrarese espone al duca Ercole II il suo imbarazzo di fronte all'ardua, ostacolata, riscoperta per coloro «i quali si danno a comporre nuove tragedie a questi tempi»:

«Dura cosa è, illustrissimo Signore, a scrittori di qualunque sorte, fuggire a questi tempi i morsi della invidia, la quale, come nemico armato, sta sempre co' denti fuori per mordere e lacerare chi scrive. E posto che ciò sia difficile in ogni sorte di composizione, egli è sommamente difficile quando altri si dà a scrivere in quella maniera de' poemi che sono stati per tanti secoli tralasciati, ch'appena di loro vi resta una lieve ombra [...]»²¹⁰

Anche nella sua terra natale i precedenti scenici in materia tragica «erano scarsi e remoti, ancora poco caratterizzati stilisticamente sul piano dello spettacolo»²¹¹, forse riducibili ad una riproposizione in volgare di *pièces* classiche (come la *Fedra* di Seneca, 1509²¹²), o alle sperimentazioni quattrocentesche, come la tragedia *De captivitate ducis Jacobi* (1465) di Laudivio de' Nobili da Vezzano, in latino e con elementi classicheggianti e senecani²¹³, oppure il *Filostrato e Panfila* (1499) di Antonio Cammelli, detto il Pistoia, un testo apparentemente destinato alla lettura, ma di cui si è comunque ipotizzata, sulla base di una certa «abilità scenica» del testo, una rappresentazione alla corte estense e anche a Mantova presso la marchesa Isabella²¹⁴.

Sebbene queste forme rappresentative siano tangibile segno dell'interesse degli Estensi verso il teatro e premessa all'impegno assiduo e programmatico nelle pratiche spettacolari che tocca il suo apice negli ultimi decenni del Quattrocento con le cicliche rappresentazioni plautine, si tratta ancora di tipologie sceniche senza una precisa definizione, non ancora identificabili entro generi e canoni classici: sono «drammi mescolati», espressioni spettacolari che vivono di contaminazioni e sovrapposizioni, in cui circostanze e personaggi propri della trage-

²⁰⁹ DOGLIO (1972, XLIII) presenta il Giralaldi come colui andò alla ricerca di tale identità tentando «una sintesi fra il classicismo dei toscani o dei latineggianti e l'irregolare tragicità degli scrittori popolari».

²¹⁰ Si tratta della dedica alla tragedia *Orbecche*: CARTEGGIO (179).

²¹¹ PIERI (1991, 130).

²¹² DOGLIO (1972, XXXVII).

²¹³ L'opera, espressione della cultura umanistica del suo autore e della sua conoscenza della tradizione senecana, narra un fatto di sangue della cronaca contemporanea. Ha una grande libertà strutturale (l'azione dura due anni, si sposta da Ferrara a Napoli e viceversa), utilizza il modello classico piegandolo all'espressione di ideologie politiche e culturali moderne (tra i personaggi è inserito lo stesso duca Borso a cui la tragedia è dedicata). Cf. D'ANCONA (1891, II 19-21); DOGLIO (1972, XXIII-XXIV). Su questa e su esperienze coeve, cf. ARBIZZONI (1991, 37-59).

²¹⁴ Dedicata ad Ercole I, l'opera, che tenta di avvicinarsi maggiormente alle regole del genere tragico, riprende una novella boccaccesca con l'aggiunta di qualche elemento di tradizione senecana. Si veda a proposito: D'ANCONA (1891 II, 375-376); DOGLIO (1972, XXXII); ARBIZZONI (1991, 55-59).

dia vengono trascritti nel tono e nella concezione dell'egemonica commedia (così, ad es., si configura la *Danae* di Baldassarre Taccone)²¹⁵.

Quando nel 1541 Giovan Battista «della famiglia onorata e civile de i Giralidi»²¹⁶, rivolge il proprio interesse intellettuale verso l'ambito rappresentativo, ha quasi quarant'anni. Ormai maturo, proviene da una esperienza esterna, ma diretta, degli ultimi sfolgorii di quella fervidissima città teatrale emersa dagli ultimi decenni del XV secolo. La Ferrara in cui egli vive è rimasta solo in parte quella in cui Battista Guarino, con la sua *équipe* di volgarizzatori, convertiva la figura dell'umanista dell'officina estense in uomo di teatro, lo rendeva parte di un ampio progetto utopico promosso da una *élite* d'avanguardia²¹⁷ e si impegnava ad appagare il desiderio di spettacolo, specialmente antico, di una corte sufficientemente colta e raffinata: gli esperimenti drammaturgici e scenici sui testi di Plauto e Terenzio, le pompe, gli apparati e le cerimonie che scandiscono la vita pubblica²¹⁸, la fondazione di uno dei maggiori centri musicali d'Europa²¹⁹, la promozione degli studi urbanistici e scenografici a partire dall'indagine su Vitruvio e la trasformazione del ducato in città ideale attraverso l'Addizione Erculea (1494)²²⁰,

²¹⁵ Cf. ARBIZZONI (1991, 40-41).

²¹⁶ Primo di quattro fratelli, Giraldi era nato a Ferrara nel 1504. Informazioni sulla famiglia sono reperibili nella sua primissima biografia, scritta da Girolamo Gioannini da Capugnano e pubblicata nell'edizione del 1593 degli *Ecatommiti* (Venezia, presso Domenico Imberti). Suo padre Cristoforo, «uomo di acutissimo giudizio e di grandissimo discorso» - DISCORSI (1973, 164) e in maniera analoga DsS (77) - è di remote origini fiorentine, come egli stesso afferma in una epistola a Piero Vettori - CARTEGGIO (393): «*florentissima ista in urbe [scil. Florentia] Gyraldi generis primordia novissem*». La madre Lucia appartiene ad una nobile famiglia del ducato sabauda: «io, nato della onorata donna ch'ebbe origine dalla nobile famiglia de' Mombelli, sudditi di Vostra Altezza». Cf. CARTEGGIO (402). GIOANNINI (7, non numerata) riporta che Giraldi resta orfano di ambo i genitori durante la peste del 1528, «onde fino all'ottobre morirono nella città più di ventimila persone»: così nell'*aggiunta* (libro I) alle *Historie* del SARDI (1967, 9). Della propria esperienza di vita il ferrarese parla nella *Praefatio in suorum temporum historia*, datata 1565 - CARTEGGIO (463-469) - e diffusamente all'interno delle sue epistole, nelle opere critiche e letterarie. Notizie biografiche sono inoltre disponibili in BAROTTI (1792, I 390-405), UGHI (1804, 16-17), PICCIONI (1908), BERTHÉ DE BESAUCELÉ (1920).

²¹⁷ Cf. FERRONE (1982, 70). Nella *prefazione* agli *Eudemoni* giraldiani FERRARO (1877, 7) riporta un pensiero della critica letteraria ottocentesca che vorrebbe che, da un punto di vista culturale, il XVI secolo fosse senz'altro da ritenere il «secolo della Casa d'Este».

²¹⁸ Ercole I (1471-1505), grande mecenate delle arti, «amò con vera passione gli spettacoli più svariati» - PARDI (1904, 3). Per una ricostruzione della storiografia sulle molteplici espressioni della vita teatrale nel Rinascimento ferrarese si rimanda alle abbondanti indicazioni bibliografiche ragionate che si affiancano alle proposte critiche di ZORZI (1977, 5-59). Sull'argomento si vedano inoltre D'ANCONA (1891, II 127 ss.); PARDI (1904); POVOLEDO (1958a, 173-185); il volume miscelaneo curato da PAPAGNO - QUONDAM (1982) e CRUCIANI - FALLETTI - RUFFINI (1994, 131-217); in generale sulla cultura ferrarese della prima metà del Cinquecento: SOLERTI (1892b); ANSELMINI - AVELLINI - RAIMONDI (1988, 548-559).

²¹⁹ Nella Cappella ducale, fondata da Ercole operano i più celebri compositori europei, fiamminghi e valloni come Alexander Agricola, Jacob Obrecht, Heinrich Isaac, Hadrian Willaert, Josquin Desprez. La tradizione culturale di promuovere i grandi musicisti coevi proseguirà sotto i duchi successivi e soprattutto nell'ambiente estremamente raffinato della corte di Alfonso II. Su questo argomento si consultino SOLERTI (1891, LV-LXVI); SERAGNOLI - DI PASCALE (1995, 43, nn. 13-14; 27); CHIAPPINI (2001, 408-411); JENSEN (1987, 329-336) e FABBRI (1991, 197-206).

²²⁰ Fondamentale a proposito ZORZI (1977, 5 ss.). Per gli studi ferraresi su Vitruvio di importanza storica (come gli *Spectacula* di Pellegrino Prisciani, 1486-1502) come «momento di mediazione fra l'idea di teatro elaborata dall'Alberti [...] e la pratica scenica delle rappresentazioni ferraresi» - MAROTTI (1974, 29) - e per la

avevano fatto di Ferrara un capoluogo culturale di prim'ordine che la famiglia ducale poteva esibire con gelosia ed orgoglio, lasciando che la sua eco si ripercuotesse anche sul nuovo slancio delle arti sotto Alfonso I e il cardinale Ippolito.

Anche nei primi decenni del Cinquecento il clima teatrale del ducato continua a dare prove di vitalità eccezionale proprio a partire da un favorevole tessuto di base, basti pensare al successo nazionale della commedia ariostesca, alla conseguente costruzione di spazi ad essa appositamente dedicati²²¹, o ai primi trasversali impulsi locali verso la sperimentazione dei generi, dalla pastorale alla tragedia.

Ma se la Ferrara di Ercole II ha perso lo smalto di questo tempo e ha visto affievolirsi per certi versi il suo impatto culturale più dirompente, anche per effetto delle sfiancanti imprese belliche causate dal conflitto fra Francesco I e Carlo V e di una protratta instabilità politico-economica²²², tuttavia lo spettacolo estense, nelle sue forme peculiari variabili lungo il succedersi dei diversi governi ducali, non sopprime nemmeno ora la sua specifica caratteristica: il vincolo con la molteplicità di linguaggi e intenti in cui affonda le proprie radici, vale a dire l'imposizione erudita, la ricerca drammaturgica, la riviviscenza dell'antico, la celebrazione politica della città e della dinastia, la festa, i divertimenti istituzionali²²³.

loro influenza sull'edizione del *de Architectura* del 1521 di Cesariano, si veda in particolare RUFFINI (1983, 61-124). «Questo *continuum* di lavoro critico, filologico e matematico - ricorda MAROTTI (1974, 26) - consiste nel fatto che esso costituisce la base, il retroterra culturale a ogni concreta esperienza scenica, realizzatasi nell'ambito delle Accademie e delle Corti».

²²¹ POVOLEDO (1958a, 177) e (1976, 105-138). Ci si riferisce in modo particolare al «primo teatro stabile di corte, costruito sotto la guida dello stesso Ariosto», attivo dal 1531: incendiato appena l'anno successivo, esso rappresenta uno dei capitoli più enigmatici della storia teatrale ferrarese. SARDI (1967, 11) nell'*aggiunta* (libro I) alle sue *Historie* riporta che l'incendio «fu tenuto presagio della vicina morte» del drammaturgo.

²²² La fragilità ferrarese, che sarà presto anche ideologica e religiosa, all'interno degli equilibri diplomatici internazionali è messa in crisi definitivamente col matrimonio politico di Ercole con Renata di Francia nel 1528: cf. a proposito GORRIS (1997, 139). Sotto Ercole II «si diradano le rappresentazioni di corte, sia per le forti spese che il dissanguamento erario ducale non era più in grado di sostenere, sia forse a cagione dei primi sentori di controriforma, in una città esposta alle più varie correnti della cultura cinquecentesca» annota infatti POVOLEDO (1958a, 178). L'idea messa in luce dalla critica che durante il venticinquennio di governo di Ercole II si fosse interrotto lo sviluppo culturale della città e «bloccato e reciso» l'interesse per la sperimentazione e la pratica teatrale è, almeno in parte, riveduta nell'analisi di SERAGNOLI - DI PASCALE (1995, 14 ss.): si parla anzi per questo periodo di «civiltà della festa complessa» (18). All'opera di Ercole II si deve tra l'altro, nell'aprile del 1548, la costruzione di uno spazio che diventerà successivamente luogo scenico per eccellenza: «il Granaro nuovo appresso le case bruciate, ove a' di nostri [*scil.* anno 1600] alle spese dell'Accademici Intrepidi fu fabricato un bellissimo teatro con una scena maravigliosa [...]», come riporta SARDI (1967, 22) aggiunta al libro I. Non si dimentichi, in ultima istanza che sotto l'influsso della duchessa Renata e del suo raffinato corteggio di dame e gentiluomini Ferrara riscopre la propria anima culturale francese, inoltre riscopre se stessa come centro di attrazione di livello europeo. Cf. a proposito GORRIS (1997, 146-148).

²²³ Queste stesse caratteristiche tornerà ad avere la spettacolarità di corte presso Alfonso II, generoso patrono di musicisti (come Palestrina) e artisti (come Tasso e Guarini), promotore di concerti, commedie, balli, feste, banchetti, giostre e tornei, esercitazioni cavalleresche ormai divenute fenomeno teatrale con tanto di inserimenti di parti drammatiche e scenografiche: insomma di spettacoli la cui imponenza cresce di pari passo con la decadenza socio-politica del ducato, con la frantumazione e destabilizzazione della società di fronte ai tumulti ideologici e civili della seconda metà del XVI secolo. Si ricordano in particolare le

Uomo particolarmente incline alle lettere e alla musica²²⁴, Ercole II incoraggia gli studi tanto scientifici quanto umanistici anche presso la sua stessa famiglia (le figlie Anna e Lucrezia sono dedite soprattutto alle materie classiche²²⁵) e vara un programma politico che concepisce l'arte e la riflessione intellettuale come mezzi per superare il rallentamento nella vita civile e culturale: per questo promuove la formazione di nuove Accademie letterarie²²⁶ e contribuisce a fare dell'Università ferrarese un centro internazionale del sapere²²⁷, un luogo di passaggio che facilita «la circolazione di esperienze diverse in grado di arricchire e consolidare la tradizione artistica e culturale locale senza “museificarla”»²²⁸, nonché lo snodo di un progetto formativo avvolgente verso cui convergono anche i fenomeni della dimensione festiva.

Dopo un periodo intenso di rappresentazioni a palazzo Schifanoia, Ercole perde lentamente interesse per il genere celebrato da Ariosto, dando avvio ad un progressivo declino della tradizione comica ferrarese²²⁹. Dagli anni '50 viene invece intensificata l'organizzazione di tornei, giostre, spettacoli popolari.

cosiddette *Cavallerie* ferraresi (1561-1570), a proposito delle quali si rimanda a GAREFFI (1982, 467-487) e SERAGNOLI – DI PASCALE (1995, 11 ss). Sulla vita culturale sotto Alfonso II cf. SOLERTI (1900); PRANDI (1994).

²²⁴ COMMENTARIO (155-156). Il mecenatismo del duca Ercole sembra essere naturale conseguenza di tale predisposizione: «un Principe così virtuoso, e letterato, non può dubitarsi, se gli uomini letterati, e virtuosi amasse, cercasse e proteggesse» osserva BAROTTI (1792, I 326). A proposito cf. ancora TIRABOSCHI (1833, III 322); LAZZARI (913, 141 ss.) e CHIAPPINI (2001, 275).

²²⁵ Vd. a proposito LAZZARI (1952).

²²⁶ L'Accademia è concepita come una repubblica letteraria, una «microsocietà mimetica della società reale, con i suoi apparati legislativi, esecutivi e giudiziari» - QUONDAM (1982, 827). Come ricorda SAVARESE (1976, 183) Ferrara è una città in cui «la vita culturale di tradizione universitaria tende a organizzarsi in istituzioni accademiche che sembrano riproporre una gerarchia di funzioni e di ruoli simile a quella esistente nelle sedi principesche: principe/corte e principe/Accademia, committenza ristretta ad un gruppo ma aperta nella fruizione ad alcune classi sociali». Su statuti e conformazione delle (numerose) Accademie ferraresi del XVI secolo si consultino BARUFFALDI (1787); SOLERTI (1892, 5-65), CAZZOLA (1985-1986, 103-115), BENZONI (1995, 233-270), oltre al lavoro sul fenomeno accademico a livello nazionale di MAYLENDER (1976).

²²⁷ Per approfondimenti sul ruolo dell'Ateneo ferrarese nel XVI secolo si rimanda a BORSETTI (1970, 138 ss.); BOTTONI (1892); SOLERTI (1892a); VISCONTI (1950); FRANCESCHINI (1970); PARDI (1972).

²²⁸ SERAGNOLI – DI PASCALE (1995, 27). La corte di Ferrara è il luogo «di cui non ebbero in questo secolo le Muse il più gradito ed il più onorato ricovero» afferma TIRABOSCHI (1833, III 191). L'influenza e la facilità di esportazione della cultura estense oltre i confini italiani è ormai - fin dall'avvento del Guarino e dei Benzi - sintomo del riconoscimento di una generalizzata e consolidata eccellenza dell'arte prodotta a Ferrara, una città considerata «vera patria delle muse»: cf. GARIN (1967, 71ss.); CHIAPPINI (2001, 392 ss.). INNAMORATI (1982, 44-45) conferma: «sotto Ercole II (e con Ariosto) la dimensione culturale ferrarese si spinge oltre gli argini padani dell'Italia, per farsi europea. Attraverso un rinnovamento ai vertici della corte estense emerge il valore prestigioso, intellettuale e politico, il singolare smalto civile militare ed artistico di Ferrara». Gli orizzonti europei della cultura rinascimentale estense, investita da una internazionale religione delle *humanae litterae*, è sottolineata anche da MORETTI (1999).

²²⁹ La fine del ruolo egemonico della commedia certamente è anche una questione di *milieu* socio-politico in mutamento. Sulle esperienze comiche ferraresi post-Ariostesche si veda GUIDOTTI (2002, 40 ss.). Sull'argomento anche CALORE (1982, 101-114). Tale studiosa ricorda che alla fine del secolo Battista Guarino, testimone del progressivo declino del genere, si pronuncerà apertamente sullo stato di salute della commedia, affermando che essa, privata del necessario nutrimento del pubblico e del principe, è stata indegnamente costretta a mendicare, a farsi «vagabonda e pubblica meretrice» (114).

Questo tipo di spettacolarità stimola la ricerca di nuovi spazi extra-cortigiani per gli allestimenti veri e propri, inducendo dunque a trasferire la vita teatrale all'interno delle case nobiliari, e dei circoli accademici²³⁰. Non si dimentichi, tra l'altro, che l'Accademia cinquecentesca, per sua propria costituzione, tende a tessere fitti legami con la forma e la mentalità teatrali, grazie ai suoi rituali, ai suoi travestimenti, ai suoi codici, ai suoi apparati, ai suoi nomi inventati: non è dunque difficile pensare che essa stessa potesse essere già concepita come rappresentazione, come messa in scena²³¹, perfettamente in sintonia con lo spirito dei tempi in cui gioco e simulazione sono assunti a regola di vita.

Come nella Firenze degli Oricellari, l'ambiente protetto dell'Accademia si fa così luogo privilegiato per lo studio e le sperimentazioni classiciste, specie in ambito drammaturgico. Ed è proprio in questo entusiastico clima di ricerca che avviene la "riforma" del genere tragico ferrarese.

Nel 1540 Giraldi ha sancito ufficialmente il suo ruolo di letterato entrando nell'appena fondata (1 maggio) *Accademia degli Elevati*. Si tratta di «una "compagnia" di letterati gentiluomini e di gentiluomini letterati tra loro conversanti»²³², che si riunisce attorno alla figura di Alberto Lollio²³³, nella sua stessa casa e sotto la guida di Marcantonio Antimaco²³⁴, per osservare, al di là dei canonici insegnamenti universitari, un piacevole culto delle lettere, indispensabile al corredo del perfetto uomo di corte. Per la rilevanza assegnata alla prosa toscana, all'impronta classica del sapere, e per l'indirizzo insieme culturale e politico che le fu impresso, nonché per la qualità delle persone che vi erano coinvolte (insieme al Giraldi²³⁵, i maestri Ce-

²³⁰ «Uno dei caratteri preminenti della storia del teatro ferrarese dopo la morte dell'Ariosto è la frammentazione degli allestimenti nelle case private e nelle accademie», annota GUIDOTTI (2002, 40).

²³¹ Queste interessanti suggestioni sono di QUONDAM (1980, 147) e (1982, 827; 831). Non si dimentichi che in questo ambito Giraldi assume ufficialmente il nome accademico con cui è divenuto famoso: *Cynthius*, in onore di Apollo nato a Delo sul monte Cinto, «[...] accennando quanto impiegato ei fusse alle scienze, perché Apollo da gli antichi si credette loro essere Dio, [...]». Così sostiene GIOANNINI (9 non numerata). Forse l'appellativo era nato per volontà di un amore giovanile, si pensa alla stessa Diana Ariosti, damigella della duchessa Renata a cui egli dedica molti componimenti in latino - cf. BERTHÉ DE BESAUCELÈ (1920, 8-10); LEBATTEUX (1974, 254 n. 45). Calcagnini pare utilizzare questo nome già nelle epistole precedenti il 1529 - CARTEGGIO (85- 88) - in cui rimprovera il discepolo, con un ragionamento di matrice platonica, di essersi lasciato ammaliare dal «giovenil ardor» di una «*Siren [...] nostri seculi*».

²³² La propensione per la conversazione extra-universitaria sul vivere d'ogni giorno degli eruditi, che si manifesta soprattutto nelle strutture dialogiche dei loro testi, sembra stare alla base dell'istituzione delle Accademie cinquecentesche, anche ferraresi: cf. BENZONI (1995, 239-246).

²³³ Sul fiorentino Alberto Lollio (ca. 1508 - 1568), figura eminente della Ferrara di Ercole II, celebre oratore - come confermano le parole di Giraldi, CARTEGGIO (381-383) - linguista, traduttore e promotore di un'operazione culturale di nobilitazione della lingua volgare si vedano BAROTTI (1792, I 365-389); LAZZARI (1913, 72 ss.); PASQUAZI (1966, 235-246).

²³⁴ Marcantonio Antimaco (ca. 1473 - 1552) è stato un famoso umanista e letterato mantovano, dedito principalmente all'insegnamento e alla traduzione dal greco, anche presso lo Studio ferrarese. Cf. BAROTTI (1792, I 391-392).

²³⁵ L'ambiente accademico risulta nell'esperienza giraldiana un luogo di profondo coinvolgimento intellettuale.

lio Calcagnini e Lilio Gregorio Giraldi²³⁶, Bartolomeo Ferrino²³⁷, Ercole Bentivoglio²³⁸, Bartolomeo Ricci²³⁹), l'accoglienza degli *Elevati* rappresenta un momento importante per la maturazione del pensiero critico della generazione intellettuale controriformista ferrarese²⁴⁰: uomini che aspirano a costituire un ceto di eruditi adatto ad affiancarsi al potere politico per mettersi e per mettere il proprio sapere, al servizio del bene pubblico: ne è prova la stessa impresa del gruppo, Ercole che solleva e soffoca Anteo accompagnata dal motto "*Supera tellus sidera donat*"²⁴¹.

Sebbene si estingua velocemente, probabilmente in seguito a frizioni interne, nell'aprile 1541, alla morte di Calcagnini, lo stesso spirito speculativo sembra risorgere intatto con la successiva creazione dell'*Accademia dei Filareti* (11 febbraio 1554²⁴²), che riunisce presso Alfonso Calcagnini la stessa generazione intellettuale ormai matura degli *Elevati* ed altri giovani letterati sotto la presidenza del maestro bresciano Vincenzo Maggi, lettore dal 1543 di Filosofia naturale presso lo Studio e tra i maggiori commentatori della *Poetica* aristotelica²⁴³.

Anche oltre i confini ferraresi, in una sorta di obbligato esilio politico il drammaturgo ricercherà lo stimolo alla riflessione presso il gruppo degli *Affidati* che ruota attorno all'Ateneo pavese presso il quale egli insegna arte oratoria. Si vedano a proposito DONDONI (1977, 3-16) e PEPE (2008, 13s.).

²³⁶ Sui due grandi umanisti ferraresi si tornerà in seguito. Cf. *infra* p. 80.

²³⁷ Bartolomeo Ferrino (1508-1545), allievo del Calcagnini è «oratore facondissimo e buon poeta», è cancelliere del duca Alfonso I, poi ambasciatore e uomo di fiducia del duca Ercole II: cf. BAROTTI (1792, I 281-285); UGHI (1804, 214-215). Per il rapporto di amicizia e collaborazione con Giraldi si veda MOLINARI (2005, 282-284).

²³⁸ Per l'erudito mantovano (1507-1573), famoso soprattutto per le sue commedie cf. UGHI (1804, I 41); ANTIMACO (1864, 142-143); DE BLASI (1966, 615-618).

²³⁹ Bartolomeo Ricci da Lugo (1490-1569), intellettuale classicista, precettore dei figli della coppia ducale, è un esponente delle teorie bembiane (famoso per i suoi tre libri *De imitatione*). È inoltre autore di diverse commedie. Alla sua vita e alla sua attività intellettuale dedica un completo saggio LAZZARI (1913).

²⁴⁰ Al passaggio storico dall'Accademia umanista quattrocentesca a quella "moderna", improntata sul volgare benché ancora rivolta alla tradizione, sembra essere associata quella che MERCURI (1973, 100) definisce «la gestione controriformista dell'aristotelismo», l'interpretazione in chiave morale della normativa classica.

²⁴¹ Vd. MAYLENDER (1976, II 260-261). Antimaco è eletto «dittatore» il 5 luglio 1540: in suo onore il Lollo pronuncia l'orazione *Della elezione del dittatore ai signori Accademici Elevati* (Firenze, L. Torrentino, 1552; confluita poi con lievi varianti in *Delle orationi*, Ferrara, V. Panizza, 1563). molte notizie arrivano dallo stesso Lollo «in un ms. che, copiato dall'autografo nel 1707 da Girolamo Baruffaldi, porta per titolo: "*Compendio dell'Accademia dei signori Elevati - MDXXX*" e contiene il nome degli accademici di quell'anno e numerose poesie latine e italiane di autori vari, la maggior parte dedicata al Lollo medesimo», ricorda PAVANELLO (1898, 338). Si tratta del ms. Cl. I 342 conservato alla Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara. Cf. a proposito anche BORSETTI (1970 I, 232 ss.) e TIRABOSCHI (1833, III 368). Alcuni carmina latini scritti dai membri dell'Accademia sono reperibili anche nella monografia su Bartolomeo Ricci di LAZZARI (1913, 73-75). Lo stesso studioso (72 n. 1) annota inoltre che «l'impresa fu scelta certamente in omaggio al Duca di Ferrara, che del mito di Ercole tanto si compiaceva».

²⁴² BAROTTI (1792, I 385) anticipa al 1550, sulla scorta di Baruffaldi. PAVANELLO (1898, 341) dimostra la malinterpretazione degli storici ferraresi.

²⁴³ «Unico instauratore della peripatetica disciplina», è definito il Maggi da LOLLIO (188). Accenni ai partecipanti (personaggi come Marc-Antoine Muret, Giambattista Pigna, Galeazzo Gonzaga, Lorenzo Frizzoli, Annibale Romei e Nascimbene Nascimbeni) e alle discussioni filosofiche che animano le sedute del gruppo sono disponibili nell'orazione di Alberto Lollo *in laude della concordia* - cf. LOLLIO (177-190) - con cui è inaugurata la prima riunione. Sui *Filareti* si vedano LAZZARI (1913, 116-119), MAYLENDER (1976, II 369-372) e

I membri dell'Accademia ferrarese, tutti di educazione umanistica e rapidamente approdati al volgare sotto lo stimolo dei lavori dell'Ariosto, specie della sua esperienza di traduttore e innovatore della grande *vis* comica latina²⁴⁴, condividono al di là delle preferenze linguistiche un certo interesse per la sperimentazione drammaturgica. L'incontro dell'*élite* intellettuale col mondo della rappresentazione sembra avvenire in maniera naturale proprio perché in questi anni «l'accademismo cercava ampiezza di risposdenze necessarie alle operazioni di cultura», andava dunque alla ricerca di una norma che fosse universale²⁴⁵: questi letterati amano cimentarsi nell'elaborazione di *pièces* teatrali che, sebbene «destinate a rimanere manoscritte, magari sottoposte a qualche verifica scenica alla presenza di un numero ristretto e altamente qualificato di spettatori»²⁴⁶, tentano in qualche modo di contribuire alla fondazione di una storia dei generi teatrali.

Si fanno così ricerche nell'ambito della pastorale, ricerche che hanno anche un certo valore, se si considera che l'*Aretusa* del Lollo, rappresentata poi nel 1563, è riconosciuta come uno dei modelli base dell'*Aminta* tassiana. Ma è la commedia il genere più praticato, specie nella sua declinazione più «civile» e «regolare». Tra le prove, forse più anonime, del Lollo (*Inocchieri*), o del Ricci (*Le balie, Gli spiritati, Il Malpaga*), si profilano anche i successi del Bentivoglio²⁴⁷: che si tratti di rivisitazioni di Plauto o tipici *plot* urbani della commedia erudita, le opere dell'intellettuale bolognese, riscuotono consensi in tutto l'ambiente estense e anche al di fuori di esso, come mostra l'esportazione del suo *Geloso* a Verona in occasione del carnevale del 1549 su richiesta dall'Accademia Filarmonica²⁴⁸.

In particolare presso l'amico e collega Giraldi, Bentivoglio risulta apprezzato per il suo lavoro di lima che mette in risalto le qualità della lingua e la caratterizzazione verisimile e coerente dei personaggi, per quegli aspetti che, come vedremo, saranno centrali anche nella produzione drammaturgica del ferrarese. Il legame personale di quest'ultimo con il genere comico resta piuttosto flebile, costituito da un solo esperimento che dimostra come egli abbia in-

soprattutto, PAVANELLO (1898, 337-366) che trascrive e commenta lo statuto del gruppo.

²⁴⁴ Il discorso sulla lingua dovrà essere affrontato più avanti da una prospettiva più ampia. Si rimanda perciò *infra* pp. 82 ss.

²⁴⁵ Vd. MOLINARI (1982, 459).

²⁴⁶ GUIDOTTI (2002, 40).

²⁴⁷ Non si dimentichi inoltre che tra le nuove leve dell'Accademia il Pigna si distinguerà sotto Alfonso II per una commedia (la *Vestiaria*), oggi perduta, e soprattutto per il suo impegno ideologico e materiale nell'ambito dello spettacolo di corte e come membro dello *staff* progettuale delle cavallerie estensi (1561-1570), cf. SERAGNOLI – GARBERO ZORZI (1995, 401).

²⁴⁸ Un'altra commedia di Bentivoglio risulta invece perduta: i *Romiti*; così come la tragedia *Arianna*, forse mai portata a compimento. Cf. DE BLASI (1966, 616).

vece trovato nella forma tragica il mezzo privilegiato per esprimere la propria sensibilità teatrale.

Mosso da una concezione estremamente moralistica dell'opera d'arte, costantemente vincolata alla trasmissione di un messaggio etico, Giraldi tende a rifuggire da tutte le espressioni della volgarità e del divertimento spicciolo amato dalla «feccia del popolaccio»: questa impostazione mentale lo induce a condannare la commedia coeva quando svilta dai modi «sconci e sozzi» che vogliono suscitare il riso, dalle «sciocchezze» o dai disonesti sotterfugi amorosi che rovinano anche la (pur eruditissima) *Calandria*²⁴⁹. Allo stesso modo saranno da bandire i disdicevoli lazzi che caratterizzano la nascente Commedia dell'arte e già circolano in area padana per mezzo delle compagnie buffonesche, cioè di «questi che a nostri tempi introducono i Zanni e altre sciocche persone per muover riso, sono lontani da quello che alla regolata commedia si conviene»:

«si dovrebbero ancora scacciare dalle scene e dalle città le disoneste favole che portano oggidì attorno, tutte introdotte alla lascivia e al male esempio, intervenendovi sconci ragionamenti, rubamenti, schernimenti di padri di famiglia ed adulterii di nobili donne e vilissimi famigli, viluppi che sarebbero sconvenienti nelle stesse taverne [...]. Oltreché il condurre che fa questa vil gente le donne nelle scene, invece di istrioni [...]»²⁵⁰

Eppure, mettendo in pratica queste “leggi di salvaguardia del decoro”, il drammaturgo non esita a misurarsi con un genere, ostile perché poco affine alla sua natura, ma quasi d'obbligo in quanto segno del suo ambiente culturale di provenienza. Nel 1549, infatti, Giraldi scrive (e probabilmente mette in scena) la sua unica commedia, gli *Eudemoni*²⁵¹. Con quest'opera, che pur replica il più tipico intreccio comico (i fratelli *simillimi* separati, i travestimenti, il gioco di scambi con relative agnizioni), l'intento è quello di prendere le distanze dalla tradizionale superficialità edonistica del genere²⁵², di suggerire una concezione aristocratica che aspira a fare della commedia «un alter ego della tragedia, di cui diviene la variante a lieto fine o, almeno tende a diventarlo», andando a coincidervi se non altro teoricamente²⁵³.

²⁴⁹ DISCORSI (218; 221-223).

²⁵⁰ Vd. DISCORSI in ANTIMACO (1864, 48). Per queste forme “alternative” di comicità che rimandano alla prima diffusione a Ferrara degli Zanni fin dalla metà del secolo, si rinvia a GUIDOTTI (2002, 40 ss.).

²⁵¹ Non si hanno notizie esplicite di una rappresentazione della *pièce*. Difficile stabilirne la realizzazione in base alle scarse e imprecise notizie disponibili. Cf a proposito *infra* p. 119. Si può invece asserire con certezza che la commedia non ha goduto di una pubblicazione coeva: ce ne dà conferma il curatore della prima edizione a stampa, FERRARO (1877, 10) che dichiara di operare su un manoscritto fitto di correzioni autografe, come se il suo autore non sapesse trovarvi la forma definitiva.

²⁵² L'idea è esplicitata nel prologo: vd. EUDEMONI (17).

²⁵³ Si cita GUIDOTTI (2002, 42).

Va considerato che a questo punto del suo percorso artistico il drammaturgo ha già maturato un'intensa esperienza di poeta tragico e satirico che ha saputo coinvolgerlo a trecentosessanta gradi nel mondo pratico e teorico della rappresentazione²⁵⁴: dall'inizio del decennio, più precisamente dal primo concreto tentativo di messinscena tragica con l'*Orbecche* (redatta «in meno di due mesi» e immediatamente mostrata ai membri della corte²⁵⁵), lo spazio teatrale ferrarese sembra quasi essere monopolizzato dalle sperimentazioni giraldiviane²⁵⁶ che, tese a rifondare antichi statuti di genere ormai insufficienti ad esprimere il nuovo volto della modernità, si susseguono con un andamento particolarmente serrato dal 1541 al 1543. Subito dopo la prima tragedia, con la quale Giraldivi, artefice di una vera «poetica dell'orrore», è stato decretato massimo esponente della tradizione senecana e precursore del dramma manierista pre-barocco²⁵⁷, nascono in questi anni, una appresso all'altra, *Didone*, *Cleopatra* e *Altile*, preludio di una stagione tragica che si protrarrà, su diretta commissione ducale, per due interi decenni: *Selene* avrà vita nel 1547, gli *Antivalomeni* nel 1548; nel 1554 Giraldivi comporrà *Euphymia*,

²⁵⁴ Quello che concerne l'esperienza teatrale del drammaturgo ferrarese verrà meglio approfondito nel capitolo espressamente dedicato all'argomento. Cf. *infra*. pp. 82 ss.

²⁵⁵ CARTEGGIO (180). Su composizione e messa in scena di *Orbecche* si tornerà oltre: cf. *infra*. pp.110-111.

²⁵⁶ Un po' drasticamente CALORE (1982, 100) afferma che «in pratica il Giraldivi Cinthio ed Alberto Lollio dal 1541 [...] al 1554 [...] risultano essere stati i veri "mattatori" delle scene. In questo lasso di tempo vi fu un solo teatro, il loro». Il contributo fondamentale di Giraldivi al teatro estense è d'altra parte riconosciuto e apprezzato già dai contemporanei: il veneziano Cagnacini, responsabile della pubblicazione di diverse opere del ferrarese, compresa l'edizione postuma del suo *corpus* tragico, definisce il Cinthio «magnifico e non mai a bastanza lodato», lustro della casa Estense, gloria di Ferrara come lo sono Omero di Smirne, Virgilio di Mantova o Catullo di Verona. Si veda la lettera ai lettori che Cagnacini acclude all'edizione del 1583 delle tragedie giraldiviane. Anche l'erudito Benedetto Varchi, facendo un bilancio della tragedia contemporanea, pur non avendo potuto assistere direttamente alle rappresentazioni giraldiviane, né leggerle «ancora che le mandassi a chiedere a lui», si fa testimone della notevole diffusione della sua reputazione di «ottimo tragico»: «So bene - dice - che quando la sua *Orbecche* fu recitata in Ferrara ella piacque maravigliosamente secondo che da due Cardinali Salviati e Ravenna che a tale rappresentazione si ritrovarono raccontato mi fu [...]»: cf. VARCHI (378-379). Allo stesso modo Francesco Patrizi nella dedicatoria a Lucrezia d'Este per il suo *della Poetica*. L'erudito, offrendo un elogio alla casa estense, ricorda la straordinaria rifioritura delle lettere e delle arti che essa ha promosso: «quanto è poi alla poesia, certa cosa è, che sotto Ercole I qui primieramente rinacque la scenica, per comedie di Pandolfo Colenuccio e di Ludovico Ariosto: e sotto Ercole II, padre vostro, per tragedie di Gio. Battista Giraldivi vi s'accrebbe». PATRIZI (I 4).

²⁵⁷ ARIANI (1971, 432-450). PARATORE (1971, 9-97) sostiene che tutta la produzione giraldiviana rimandi unicamente alla tragedia latina - caratterizzata da divisione in atti e scene, motivi orrorifici e sentenziosità: in particolare l'*Orbecche* sarebbe modulata sul *Tieste* di Seneca dal quale si distanzerebbe soprattutto per un evidente centralità delle potenzialità spettacolari: cf. BERTANA (1905, 46-47). Per dettagli sul rapporto con il tragediografo latino si rimanda agli studi diversamente approfonditi di DELLISANTI (1933); DONDONI (1959, 3-16; 155-182); (1964, 37-46); ARMATO (1968, 57-83); BRUSCAGLI (1972, 37 ss.); GUGLIELMINETTI (1990, 521-552). Il drammaturgo sembra affidare all'apologia della tragicità senecana la difesa dei principi cardine del proprio modo di fare teatro: il realismo e la rappresentazione. Queste componenti del teatro giraldiviano rappresentano il fattore di maggiore influsso sul teatro europeo coevo, specialmente inglese: oltre alla discendenza di opere come *Othello* o *Measure for measure* dalle novelle degli *Ecatommisti* - cf. tra gli altri TEMPERA (1983) e (1992), è ormai universalmente accertato anche l'impatto delle teorie del ferrarese sulla poetica degli elisabettiani, e soprattutto shakespeareana, come mostrano su più fronti CUNLIFFE (1907, 597-601); D'ANDREA (1980, 605-617); PATEY (1989, 167-185) e CAPONI (2008, 131-143).

entro i primi anni '60 *Epitia* e nel 1563 *Arrenopia*²⁵⁸. In quest'ultimo *exploit* drammaturgico l'impostazione tematica e concettuale della tragedia supera l'influsso senecano e, con l'adozione della «finta favola» e del lieto fine, vira nettamente verso un nuovo genere drammatico che accoglie le vicende e i personaggi da sempre tenuti ai margini della tragedia.

A fare da ponte (se non tematico almeno metodologico) tra le esperienze tragiche e quelle tragicomiche, la riscoperta di quella che sarà la dimensione eletta e squisita della festa di corte, nonché il campo sperimentale privilegiato per il nuovo professionismo attorico tra XVI e XVII secolo²⁵⁹: il teatro pastorale, concepito contemporaneamente come occasione di intrattenimento e di confronto politico. Il contributo decisivo a questo genere piuttosto trascurato, quasi sconosciuto in età moderna, Giraldi lo offre con *Egle*, un dramma satiresco di modello euripideo in endecasillabi sciolti iniziato nel 1543, terminato e messo in scena più volte tra il 1545 e il 1547²⁶⁰.

Il personale percorso giraldiano così abbozzato sembra farsi dunque testimone di un progressivo cambiamento del gusto contemporaneo, di una apertura verso il sentimentale ed il cavalleresco che stanno prevalendo nell'Italia spagnolizzata, ovvero «[...] quei valori che permeano l'universo del romanzo e che consentono alla corte di rispecchiarsi nelle vicende narrate»²⁶¹ e, allo stesso tempo, dell'incupirsi della temperie religioso-culturale che contraddistingue gli anni della Controriforma e del conseguente ripiegarsi della classe intellettuale nel vagheggiamento di una perduta età dell'oro. Ma su questo argomento sarà opportuno soffermarci più avanti.

²⁵⁸ Per l'impostazione delle *pièces* del periodo conciliare si veda lo studio di BERTINI (2008). Giraldi sembra inserirsi a pieno titolo nel *trend* culturale e storico che vede il consistente incremento nel numero delle tragedie nel corso del XVI secolo, con una punta massima tra il 1552 e il 1562: cf. ARIANI (1977, I 81).

²⁵⁹ A proposito vd. RICCÒ (2008, 286 n. 37)

²⁶⁰ «[...] cosa non pur nuova, ma (s'io non me 'nganno) neanche conosciuta da molti a' tempi nostri». Così nella lettera dedicatoria a Bartolomeo Cavalcanti, cf. CARTEGGIO (223). È possibile rintracciare nella *Fabula di Caephalo* (1475) di Nicolò da Correggio, una favola mitologica messa in scena nel 1487 nel cortile ducale un concreto precedente dell'*Egle*. Cf. POVOLEDO (1958a, 175); IVALDI (1980, 381-386) e GUNDERSHEIMER (1988, 85). Tuttavia il vero *exploit* di tentativi nel genere pastorale sono tutti successivi al successo della *pièce* giraldiana: dal *Sacrificio* del Beccari (1554) messo in scena a palazzo Schifanoia; all'*Aretusa* del Lollo (1563), allo *Sfortunato* dell'Argenti (1567) che conducono alla massima celebrazione del genere dell'*Aminta* (rappresentata nel 1573) e del *Pastor fido* (in scena del 1596 a Crema). Cf. SOLERTI – LANZA (1891, 148-185) e, tra i più recenti, ALONGE (2000, 101-118). Per la complicata vicenda redazionale ed editoriale dell'*Egle* si rimanda a HORNE (1969, 32-43) e MOLINARI (1979, 295-343). Sul rapporto con la tradizione classica invece cf. ANDRISANO (2004, 38 ss.); l'introduzione all'edizione critica di MOLINARI (1985) e ancora GUIDI (1987, 213-232) e BRUSCAGLI (1983c, 167 ss.) che ci informa anche di un'ulteriore *Favola pastorale* giraldiana di cui restano solo pochi frammenti. Per l'opera da un punto di vista scenografico: PIERI (1982).

²⁶¹ Si cita COSENTINO (2006, 79). Cf. anche NERI (1962, 1053).

Per tornare all'*iter* produttivo del teatro giraldiano, va sottolineato che alla sperimentazione drammaturgica vengono continuamente associati momenti di speculazione teorica mirati a conferire una struttura coerente all'intero progetto²⁶²: già in concomitanza con la stesura e la realizzazione scenica delle prime *pièces*, Giraldi tenta difatti una prima riflessione sui propri risultati.

Al 1541²⁶³ risale l'epistola, indirizzata ad Ercole II e destinata ad essere divulgata almeno nell'ambiente intellettuale ferrarese, in cui l'erudito provvede ad una sintesi polemica dei propri principi di elaborazione drammaturgica. Sollecitato alla replica da Bartolomeo Cavalcanti, gentiluomo e diplomatico fiorentino in buone grazie presso il Duca²⁶⁴, egli intende con questo scritto contestare uno spettatore, un «morditore» che si pavoneggia «con le mani a cintola»²⁶⁵, che all'indomani della «rappresentazione» della *Didone*²⁶⁶ gli aveva mosso pesanti obiezioni di metodo²⁶⁷. Giraldi troverà in questo diverbio occasione di inserirsi stabilmente nel

²⁶² Secondo un precetto oraziano (*ars* 310), condiviso da Giraldi - CARTEGGIO(314) - l'arte, inscindibile dalla filosofia, è da percepire come scienza. «Il trattato, infatti, - ricorda MAROTTI (1974, 15) - dall'Umanesimo al Manierismo, è sopra tutto opera degli artisti, e ciò proprio in conseguenza della concezione razionalistica dell'arte, tipica del Rinascimento, che vede arte e teoria quasi come due momenti dello stesso processo logico: non c'è arte senza teoria; l'artista è quindi portato a teorizzare la propria operatività concreta».

²⁶³ Nella *princeps* della *Didone* la lettera è datata 1543. Si è deciso di anticiparla al 1541 - sulla scorta di HORNE (1962, 24); ARIANI (1994, 381) e MORRISON (1997, 77) - sulla base di un'incongruenza cronologica: secondo le stesse parole di Giraldi - VILLARI (1996, 155-156) - al momento della composizione di questo testo teorico Celio Calcagnini è ancora in vita. La sua scomparsa il 17 Aprile 1541 impone che l'epistola sia precedente a tale momento.

²⁶⁴ Cavalcanti è al servizio della corte estense dal 1537 al 1548. Sul personaggio si veda MUTINI (1979, 111-116).

²⁶⁵ LD D (154; 159; 164). La critica ha formulato varie ipotesi sull'identità del «novo Momo» (il riferimento è al dio delle beffe, critico cavilloso e rappresentazione del biasimo di Esiodo - *Teogonia* 211-214 - e alla omonima satira di Leon Battista Alberti): è evidente che questi, pur non esercitando a servizio del cardinal Salviati un mestiere legato all'ambito letterario-drammaturgico, è certamente assiduo frequentatore degli ambienti ducali. Secondo HORNE (1962, 16-24; 76) e HERRICK (1965, 560) si tratta infatti di Francesco Porto (1511-1581), chiamato il «Greco» perché famoso ellenista e nato a Creta, precettore dei figli di Ercole e Renata e amico della duchessa con cui condivide anche aperte simpatie calviniste - cf. TIRABOSCHI (1833, III 370-371). JOSSA (1996, 116 n.20) apporta a favore di questa ipotesi la riconosciuta ortodossia aristotelica del Greco ed il rimando ad un suo intervento contro Platone e l'autore dell'*Eneide*, a difesa di Aristotele e Omero. relativo ad un frammento speroniano del *Dialogo sopra Virgilio*. Escludono che il riferimento sia a Francesco Porto e lasciano la questione aperta VILLARI (1996, 154 n. 2) e ROMERA PINTOR (2008, LXVI). Infine, si limita ad un generico «*scholars*» il suggerimento di MORRISON (1997, 3; 77). Ad ogni modo, il personaggio che «professione di sapere il tutto in ogni cosa» e mostra invece la sua incompetenza, è richiamato «per stendere sulla sua immagine della vita di corte le ombre inquietanti della finzione assunta a norma di vita, e della trama corrosiva tessuta dai cortigiani a danno dei personaggi «onesti»». Cf. MORETTI (2008, 33). La versione giraldiana della favola di Momo, padre di malvagità e maldicenza, è inclusa nel DsS (11).

²⁶⁶ LD D (153 ss.). Sia sulla forma scenica di tale esperienza giraldiana, sia sui termini specifici della polemica con il «novo Momo» si avrà modo di tornare diffusamente nel capitolo successivo.

²⁶⁷ Di animo suscettibile e incline alla polemica, Giraldi tende ad affrontare, come in questo caso, in maniera diretta e fuori dai denti il proprio detrattore per colpirlo più efficacemente con un'intonazione al limite del canzonatorio e con un atteggiamento di superiorità: «le quali [*scil.* critiche] tutte cose veggo essere nate dalla poca intelligenza sua [*scil.* del Momo]» CARTEGGIO (155); «e questo voglio che sia detto, perché si sgannino coloro ch'hanno avuta così torta opinione» DISCORSI (192); «e la opposizione che fa costui [...] è tanto sciocca ch'io arrossisco a rispondergli veramente», «ma povero ch'egli è, non si avede egli...» CARTEGGIO (167).

panorama critico nella duplice veste di poeta e di direttore di scena²⁶⁸: nascendo dall'immediata necessità dell'autore di chiarire le proprie scelte poetiche e ragioni compositive, e di fornire una base stabile alla propria prassi rappresentativa, la *Lettera* ha infatti il potere di stimolare un intenso dibattito che avrà valore determinante nella codificazione stessa del genere tragico.

Sotto tale impulso polemico e forte del successo delle esperienze rappresentative di questi anni²⁶⁹, il 20 aprile 1543²⁷⁰ Giraldi rielabora i contenuti dell'epistola organizzandoli in maniera sistematica e strutturandoli come commento a precisi precetti aristotelici e oraziani²⁷¹. Rimasto nelle mani del suo destinatario, l'allievo e attore Giulio Ponzio Ponzoni, fino alla sua prematura morte (1551), questo testo, che è in linea di massima l'impianto teorico di tutto il teatro giraldiano, verrà pubblicato solo nel 1554, dopo essere stato affinato e messo alla prova per un intero decennio, con il titolo *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, recante una esplicita dedica al massimo esponente del teatro ferrarese dopo l'Ariosto, Ercole Bentivoglio, «per la gran cognizione ch'ella ha delle materie sceniche»²⁷².

Nello stesso anno l'erudito ferrarese sentirà l'esigenza di completare il quadro. Solo il genere pastorale richiede ancora un preciso piano teorico su cui poggiare; lo otterrà con il *Discorso sopra il comporre satire atte alla scena* dedicato ad Attilio dall'Oro, composto il 1° gennaio 1554 e pubblicato postumo: un breve scritto in cui Giraldi non perde occasione di ribadire ancora una volta i concetti fondanti la sua estetica drammatica, accentuandone ancor più la prospettiva di applicazione scenica²⁷³.

²⁶⁸ Come suggerisce BRUSCAGLI (1983c, 167) Giraldi mescola «con caratteristica empiria precetti aristotelici e osservazioni concrete da capocomico di buon senso».

²⁶⁹ A proposito si rimanda *infra* pp. 110 ss.

²⁷⁰ HORNE (1962, 25) e successivamente ROAF (1991, 144) ipotizzano che si tratti di una retrodatazione rispetto all'effettiva stesura probabilmente avvenuta alla fine degli anni '40. L'intento di Giraldi sarebbe quello di affermare la propria autonomia di giudizio nella riflessione sulle teorie della tragedia ed evitare accuse di plagio da parte del Maggi con cui condivide molte considerazioni: così sarebbero applicabili al caso giraldiano le osservazioni di MASTROCOLA (1998, 15-27) riferite al Trissino.

²⁷¹ L'ambiguo rapporto con la normativa classica sarà analizzato *infra* pp. 98 ss. Va sottolineato che nelle intenzioni del suo autore - DISCORSI (173) - questo lavoro non vuole essere un sistematico commento del testo aristotelico, bensì solo una «famigliar lettera» «intorno alle cose sceniche» dedicata all'allievo.

²⁷² Cf. CARTEGGIO (258-259). Del «culto dell'Ariosto» comico e di Bentivoglio presso Giraldi e gli eruditi ferraresi, danno conto anche CALORE (1982, 100) e GUIDOTTI (2002, 41-43).

²⁷³ Nel luglio 1567 Giraldi scrive da Torino una lettera a Vincenzo Troni con cui accompagna una copia con correzioni autografe del *Discorso* del 1554, insieme al manoscritto della *Lettera sopra il comporre satire*. Su queste pagine cf. MOLINARI (1985 XXXIV-XXXVI; 141-170); ANDRISANO (2004, 35-49) e (2008, 17-27); e ancora, BRUSCAGLI (1983c, 161-186). Della ricostruzione filologica dell'esemplare con annotazioni di pugno dell'autore - cf. BONAZZA (2004, 20-21) - recuperato per l'edizione moderna degli scritti giraldiani da Giulio Antimaco (1864) si è occupata approfonditamente VILLARI (2002).

Ed è la diretta referenza al modo pratico della rappresentazione, la centralità attribuita all'«apparato»²⁷⁴, che surclassa il principio di imitazione degli antichi (pur ben radicato nel pensiero giraldiano) e che ridimensiona il peso del testo poetico, a risultare più compromettente. Non a caso le più accese polemiche provengono dagli istituti accademici che contemporaneamente stanno lavorando, da un punto di vista strettamente teorico, sulla normativa dei generi partendo dalla tradizione classica, e dunque dai commentatori più conservatori della Poetica aristotelica²⁷⁵.

Va ricordato però che quello di Giraldi non è l'unico tentativo di fuoriuscire dai margini della letteratura alla volta di un riscontro sulle scene: altre ricerche provengono infatti dall'Accademia padovana degli *Infiammati* dove Sperone Speroni ha raccolto i frutti delle sperimentazioni fiorentine portandone all'estremo le intenzioni. Con la sua *Canace* (letta pubblicamente in ambiente accademico e diffusa in copie manoscritte dal 1542 ma edita nel 1546) l'erudito riesce a reindirizzare il dibattito tutto teorico e intellettuale sull'aristotelismo letterario verso gli aspetti della prassi drammaturgica e rappresentativa nell'esempio concreto della propria esperienza. Speroni ha in mente una precisa idea di allestimento²⁷⁶: non a caso, per la realizzazione scenica della sua tragedia, inserita con musiche, balli e spettacoli all'interno della cornice festiva di un banchetto organizzato e finanziato dal mecenate Alvise Cornaro, egli si affida alla lunga esperienza attoriale e di apparatore di Ruzante e alla consulenza dell'erudito senese Alessandro Piccolomini. Ma la morte improvvisa del drammaturgo padovano, il 17 marzo 1542, lascia il progetto irrealizzato²⁷⁷.

Pur nel suo arrestarsi ad esperienza incompiuta sulle scene, la tragedia speroniana segna un punto di svolta nell'evoluzione del genere, almeno per la sua capacità di scatenare con la stessa intensità elogi (dall'Aretino, dal Della Casa) e aspre critiche (dall'aristotelismo padano), di stimolare contraffazioni, pubblicazioni all'insaputa del suo autore, *pamphlet* di difesa e di opposizione durante il corso di tutto il XVI secolo.

²⁷⁴ DISCORSI (219 ss.). Questo aspetto del teatro giraldiano sarà centrale nel § successivo: vd. *infra* pp. 101 ss.

²⁷⁵ Si pensi al dibattito a distanza che Minturno, attraverso il suo *De poeta* (1559) - cf. MINTURNO (71 ss.) -, instaura col Giraldi in risposta al *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, un dibattito che dimostra, secondo COLOMBO (2010, 155-156), come i due intellettuali rappresentino due modi alternativi di riusare l'antico in rapporto alle mutate esigenze del sistema culturale, politico ed ideologico.

²⁷⁶ NAPOLI SIGNORELLI (1813, V 6) ricorda che della *Canace* è sopravvissuta la musica dei cori, evidentemente già pronta in vista dell'allestimento.

²⁷⁷ Si occupa nello specifico di questa ultima esperienza dell'attore/drammaturgo padovano (utilizzandola come spunto per una riformulazione metodologica degli studi sul teatro tragico) SAVARESE (1976, 170-190).

Una delle risposte al lavoro dello Speroni è un anonimo manoscritto intitolato *Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo con molte utili considerazioni circa l'arte della tragedia e d'altri poemi*, contenente pesantissimi capi d'accusa che colpiscono l'intera impalcatura dell'opera e persino l'impostazione accademica dell'intero ambiente padovano. Metrica, stile, regole di composizione (assenza di peripezia e agnizione) e contenuto (incesto e presenza di personaggi non tragici, «infami» poiché consapevoli della propria colpa e quindi inadatti a suscitare l'effetto catartico) non si sottraggono alla scure dell'anonimo detrattore, che effettivamente anonimo non è: dopo lunghe controversie pare accertato che alla fonte di tali critiche ci fosse proprio il Giraldi²⁷⁸ che tenta con un approccio in qualche modo indiretto un confronto con il “lirismo” della poetica speroniana, al quale egli contrappone nettamente il proprio “realismo”²⁷⁹. La diatriba si protrae per quindici anni attraverso le repliche del drammaturgo padovano (*l'Apologia* e le *Lezioni*), fino alla conclusiva *Epistola latina* (27 dicembre 1558), vertendo sempre sugli stessi termini della questione: mimesi, catarsi e nodi strutturali, che non sono altro che i punti su cui, nei fatti, maggiormente divergono *l'Orbecche* e la *Canace*, composta «in gara con essa»²⁸⁰.

Specialmente alla luce di un conflitto come questo, che si sviluppa in contemporanea su più versanti, sì drammaturgico ma anche linguistico e più ampiamente ideologico, la *querelle* letteraria mostra chiaramente il suo ruolo di veicolo di idee che, scontrandosi con una tradizione umanistica in decadenza e con i suoi principi conservativi o, viceversa con lo slancio innovatore di nuove forme mentali, vanno ad incidere sulla individuale percezione dell'arte e della realtà stessa.

²⁷⁸ La questione della paternità dell'anonimo opuscolo è oggetto di dibattito fin dalla sua entrata in circolazione. Le prove decisive che il *Giudizio* (edito solo nel 1550 a Lucca) sia da attribuire al Giraldi, e non al maggior “sospettato” Bartolomeo Cavalcanti, sono fornite dai lavori di Christina Roaf: «[...] the intricate pattern of resemblance in style, content and language, which has been traced between the *Giuditio* and the whole corpus of Giraldi's critical writings is a fact, and leaves, I think, little room to doubt that the anonymous author of the *Giuditio sulla Canace* was Giambattista Giraldi Cinthio»: ROAF (1959, 74). L'ipotesi è avanzata anche sulla base della corrispondenza argomentativa con l'epistola latina firmata dal Cinzio nello stesso 1558 in risposta alla *Difesa della Canace* pubblicata dallo stesso Speroni. Ulteriori approfondimenti negli studi successivi specificamente dedicati al rapporto ideologico tra il drammaturgo veneto e quello ferrarese: in particolare ROAF (1982), (1991) e (1995).

²⁷⁹ Sullo scontro e l'interdipendenza tra le concezioni tragiche dei due intellettuali «capofila dell'indirizzo senecano» vd. PARATORE (1971, 44 ss.). Cf. anche NERI (1904, 59 ss.).

²⁸⁰ BONORA (1966, 329). Ad una più attenta lettura - puntualizza infatti HERRICK (1965, 125) - risulta che «the quarrel over *Canace* was actually an extension of the quarrel over Cinthio's *Didone*», configurandosi come estensione di una più ampia disquisizione sull'antico e sul moderno. Offre testimonianza diretta della polemica tra gli eruditi lo scambio epistolare reperibile in CARTEGGIO (342-355). Sulla ricostruzione delle tappe della disputa si vedano, oltre ai già citati saggi di ROAF (1982), (1991) e (1995), anche FLAMINI (1903, 260-261); GUERRIERI CROCETTI (1932, 668 ss.); HERRICK (1965, 125-131); BONORA (1970, 164ss.); DOGLIO (1972, XLIV-XLV); MERCURI (1973, 99-100); MASTROCOLA (1996) e JOSSA (1996, 48-109).

Perché tra le maglie dell'operato teatrale di Giraldi possa emergere il rapporto osmotico con la cultura contemporanea che l'ha plasmato, è inevitabile a questo punto dover risalire ben oltre la disputa sul genere tragico e ripercorrere, seppur in maniera non sistematica, le tappe più rilevanti del suo percorso formativo in cui si intersecano e interagiscono istanze e valori che identificano l'universo estense sotto Ercole II, in un complesso inscindibile di componenti storiche, artistiche e socio-antropologiche²⁸¹.

Nelle *pièces* giraldiane, come nei suoi testi speculativi, sono contenuti per intero ambiente e mentalità ferraresi, in virtù di un principio che concepisce lo spettacolo come autoritratto che la corte si offre per porre se stessa e la sua gerarchia sociale in un ruolo totalizzante ed esclusivo, come cornice onnicomprensiva della realtà assunta a strumento di coesione e mediazione civile.

Non a caso, nei processi di conoscenza tentati dalla civiltà postrinascimentale è costantemente percepibile lo sforzo di determinare una teatralità circostanziata che possa farsi specchio della vita, offrire una visione oggettivizzata del mondo presente²⁸²: Giraldi stesso associa Ferrara alle città teatrali per eccellenza, Atene e Roma, che «ebber le scene ed i teatri in pregio» per questa riscoperta dell'esigenza sociale dello spettacolo che le accomuna, riscoperta incentivata dal progetto culturale di Ercole, il «felice signor ch'a questo impero, / con gran prudenzia, il fren rallenta e stringe / Per dilettrarvi a un tratto e dimostrarvi / il modo di seguir lodevol vita, / le favole introdotte ha ne le scene»²⁸³.

²⁸¹ Non a caso il fatto teatrale va concepito come sforzo di comprensione della realtà, esattamente come la filosofia, così come osserva GARIN (1967, 103): «Se andremo così leggendo la filosofia ferrarese non nelle discettazioni sul numero degli intelletti [...] ma nei contatti con le scienze, le lettere e le arti, con la vita politica e religiosa, e negli equivoci connubi con magia, astrologia e divinità pagane, allora anche i sacri nomi di Platone e di Aristotele saranno qualcosa di più che reminiscenze lontane: riprenderanno il sapore di discussioni precise, e ci aiuteranno ad intendere non solo Ariosto e Tasso, ma pittori e architetti, e drammi religiosi, e azioni e fallimenti politici». È in questa prospettiva che la collocazione storica dello spettacolo, in quanto «insieme e [...] complessità di sintomi culturali», nella globalità nell'ambiente a cui appartiene risulta imprescindibile, al di là del modello astratto o preconstituito di teatro, al di là delle ripercussioni su forme teatrali posteriori, cf. CRUCIANI – SERAGNOLI (1987, 11) e anche SERAGNOLI – GARBERO ZORZI (1995, 392).

²⁸² «Città e corte [...] - ricorda SCRIVANO (1982, 51) - amano riconoscersi nella loro 'vera', per così dire, insomma reale, spettacolarità attraverso un loro riflettersi nella 'finta' spettacolarità delle messe in scena teatrali». Come mostrano i *Quattro dialoghi* del de' Sommi in questo processo realtà e spettacolo sono modelli reciproci, città «ben regolata» e apparato scenico si sovrappongono perfettamente: cf. CRUCIANI (1987, 31-45). Specialmente nella seconda metà del XVI secolo, osserva QUONDAM (1980, 141-142), il concetto di teatro tende ulteriormente ad uscire dal suo campo semantico, divenendo «teatro del mondo», «luogo in grado di esprimere e riassumere, anche simbolicamente, tante cose diverse, *rappresentarle* tutte (discipline, pratiche, moralità, follie, la Città, il Mondo, eccetera), [...] luogo di una osmosi, di una sovrapposizione, di una confusione – istituzionale [...] che si diffonde, che invade e coinvolge gli altri luoghi e gli altri spazi, senza più distinzione di elementi propri della città rispetto a quelli propri del teatro [...]».

²⁸³ Si veda il prologo della SELENE (104), vv. 38 ss.

É così che la corte si rivela come ricco sistema teatrale²⁸⁴ che fornisce tecniche, artisti e pubblico, che dà sostanza agli eventi rappresentativi, creandone il contesto, la committenza e la fruizione, determinando le sue modalità esecutive e occupandosi della sua realizzazione materiale²⁸⁵.

Legato a doppio filo alla sua città, come parte di una *équipe* che vedremo essere insieme artistica ed amministrativa, Giraldi inserisce il proprio lavoro negli ingranaggi di «un programma di politica culturale che è tutto fondato sull'immagine e sullo spettacolo», eredità della civiltà teatrale tardo-quattrocentesca con cui condivide l'appartenenza ad un medesimo *humus*: si tratterebbe dunque di ricostruire qui la «specificità ferrarese» del teatro giralduccio, in base alla concomitante influenza delle idee correnti e delle personalità che le veicolano²⁸⁶.

L'iter formativo e le inclinazioni intellettuali della generazione controriformista dello Studio ferrarese continuano ad affondare le proprie radici in una tradizione umanista ben consolidata, a prescindere dalla quale non è possibile comprendere né lo sviluppo, né i cambiamenti di rotta che, insieme ai rivolgimenti storico-politici, modellano la cultura *tout court* del Ducato.

L'ambiente in cui l'erudito si avvia alla carriera accademica risente ancora molto dell'impronta guariniana che ha determinato, insieme alla riforma dello Studio (1442)²⁸⁷, la svolta nel metodo educativo e gettato le basi della *commutatio* culturale del Rinascimento ferrarese. Approdato agli studi scientifici sotto lo stimolo paterno, un Giraldi appena ventenne frequenta la facoltà di Arti e Medicina, segue le lezioni di maestri di fama nazionale e internazionale

²⁸⁴ Si veda a proposito CRUCIANI – FALLETTI – RUFFINI (1994, 131-217).

²⁸⁵ A fungere da serbatoio di saperi e competenze, lo Studio, l'*entourage* ducale, le botteghe degli artisti, in una sorta di «militanza intellettuale in cui non esistono rigidi confini di specializzazione quanto piuttosto una fertile "confusione" che di volta in volta si qualifica in pratica ed esperienze, traducendo i progetti in felici esempi di materialità pluralistica» SERAGNOLI – DI PASCALE (1995, 16). Non è un caso che il vincolo storico che lega e sovrappone artista e cortigiano sia colto e messo in risalto come elemento tipico della dimensione spettacolare estense già alla fine del secolo, quando Angelo Ingegneri nella lettera dedicatoria a Cesare d'Este conclude che «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 Giralduccio, il Tasso, il Guarino [...] fanno di questa verità ampia, e onoratissima testimonianza»: INGEGNERI (3).

²⁸⁶ Cf. JOSSA (1996, 46). Va oltretutto specificato che l'esperienza teatrale giralducciana è tutta inclusa nel periodo ferrarese della sua biografia: «il 'tempo teatrale' del Giralduccio si chiude nel 1563», ricorda infatti RICCÒ (2008, 156). Nel prologo dell'*Arrenopia* il drammaturgo chiude il suo progetto teatrale accommiatandosi dal pubblico ferrarese: «[...] Or, Spettatori, / Piacciavi udire attentamente questa / Favola tutta a' buon costumi ordita, / Et or composta dal Poeta nostro / Sol per lasciar, su questa sua partenza, / (Mal grado de gl' ingrati, e de i maligni) / Appresso voi di lui grata memoria». Cf. ARRENOPIA (6) vv. 58-64.

²⁸⁷ Cf. FRIZZI (1791-1809, III 491-492; 506-507).

(Soccino Benzi per la dialettica e la fisica, Giovanni Manardo per la medicina, Niccolò Leonico per la filosofia morale, Celio Calcagnini per lingua latina, retorica e arte poetica)²⁸⁸ e si laurea il 20 giugno 1531²⁸⁹.

Il giovane studente viene dunque allevato secondo il modello pedagogico dell'umanesimo guariniano che concepisce la crescita complessiva del futuro gentiluomo entro una struttura enciclopedica del sapere, sostenuta da un rapporto maestro/allievo basato principalmente su affetto e premura e realizzata in una complementarietà tra dottrine scientifiche, umanistiche, filologiche e filosofiche nonché in uno spazio, accanto allo studio, riservato all'esercizio fisico, alle attività di svago come il gioco e le facezie²⁹⁰. Stimolato ad aspirare ad un «sapere non verbale ma reale»²⁹¹, Giraldi è da subito indirizzato a recuperare un dialogo tra aristotelismo (svincolato dalla teologia scolastica che l'aveva inquinato) e platonismo, a conciliare il gusto erudito e antiquario, l'attenzione alla filologia come strumento principe di approccio e interpretazione dei testi antichi, con l'ideale educativo della *paideia*, del re filosofo, l'interesse per

²⁸⁸ PEPE (2008, 2-3) afferma che «Cinzio visse l'ultimo periodo di fortuna degli insegnamenti umanistici nelle Università e l'inizio del loro declino». Sotto Ercole II lo Studio ferrarese riprende a pieno ritmo le proprie attività dopo un periodo di rallentamento tra il 1511 e il 1529 causato dalle inquiete vicende politiche del ducato di Alfonso. Ricorda ANDRISANO (2004, 35) che «negli anni in cui Giraldi cominciò a frequentare le lezioni, i principali obiettivi della Corte ferrarese riguardavano la soluzione di questioni di carattere politico-militare: ciò provocava un inevitabile e generale calo di interesse nei confronti della ancor giovane istituzione, ma dal 1529 è attestata una crescita del numero dei frequentanti, segno di una nuova ripresa». I maestri che vi lavorano, umanisti e innovatori collocati tra studi filologici e filosofia della natura (estesa dalla medicina all'astrologia), mostrano il livello scientifico di prim'ordine e la vitalità della ricerca. Sul loro ruolo intellettuale cf. TATEO (1994, 39ss.) e VILLARI (1996, 11-12) per la relativa bibliografia. Più in generale sulla «parabola della scienza ferrarese verso le conquiste moderne», si veda CHIAPPINI (2001, 396 ss.). Per indicazioni, anche bibliografiche, sulla scuola medica del ducato si rimanda a PARDI (1972, 24-41) e MÜNSTER (1969, 3-52). Notizie a riguardo sono fornite ancora da ANDRISANO (2004, 35 ss.) e da PEPE (2008, 1-15).

²⁸⁹ Giraldi si addottora sotto la tutela di Ludovico Bonacciolini, medico di Lucrezia Borgia e dell'Ariosto e Antonio Maria Canani, esperto anatomista ferrarese - BAROTTI (1792, II 59-64; 146-47): egli stesso ne offre testimonianza nella lettera del 1536 ad Antonio Musa Brasavola - CARTEGGIO (129) - che costituisce la premessa all'egloga *Daphnis* pubblicata nella raccolta *De obitu*, e nel COMMENTARIO (150-151). La data precisa di laurea è indicata dal biografo coevo GIOANNINI (4 non numerata), e riportata da PICCIONI (1908, 116 n. 2).

²⁹⁰ Su questi elementi del metodo educativo guariniano cf. GARIN (1967, 75-78) e TATEO (1994, 21s.). Già anziano, Giraldi stesso riproporrà nel suo DsS (32-54) questa duplice linea di intervento nell'educazione del gentiluomo suggerendo «esercizi dell'animo» (lo studio delle lettere, la pittura, la musica, etc.) accanto ad «esercizi del corpo» (il cavalcare, il gioco, la danza, il duello, etc.).

²⁹¹ Cf. GARIN (1967, 94). lo studioso già aveva osservato (73): «E Guarino, e in genere la scuola ferrarese, avevano dato un particolare rilievo proprio agli autori di cose, piuttosto che ai testi dove predominassero le parole». Su questa linea anche Giraldi si atterrà al principio di una inscindibilità logica tra *verba* e *res*, per la quale il valore della parola sta nel suo radicamento nella storicità della cosa: «*Et, ut scis (optimus es enim philosophus et subtilis dialecticus) definitio vim ac naturam rei explicat et continet: et praesertim ea pars quae vicem formae gerit, ut actio seria et gravis. At vero, qui eam aufert, aut non servat, totam rem destruit: forma enim facit ut res sit. Propterea ex causa, ut ita loquar, formali, quae est omnium nobilissima, patet terrorem et misericordia excitari*». Cf. GIUDIZIO (283). ARIANI (1974, 125) lo chiamerà «realismo filosofico, [...] netto anti-nominalismo».

la natura, i miti pagani e l'astrologia²⁹²: lo scopo è quello di consentire lo sviluppo di una personalità morale non condizionata, libera e aperta ad ogni possibilità specialistica.

Con questo orientamento, il giovane ferrarese inizia a lavorare, direttamente stipendiato dalla tesoreria ducale, presso lo Studio estense in qualità di lettore²⁹³, coltivando contemporaneamente la professione medica²⁹⁴ che non abbandonerà fino al 1541, «per essere dappoi stato chiamato ad esporre gli auttori di umanità (studio che contiene in sé la cognizione delle altre scienze, insieme con una felicissima purità di scrivere e di ragionare) per volere dell'eccellentissimo signore, il signore donno Ercole secondo da Este duca quarto di Ferrara [...]»²⁹⁵.

Mente particolarmente inquieta e desiderosa di dare libero sfogo alla propria inclinazione all'eclettismo, Giralaldi manifesta in questi anni i primi interessi per la pratica poetica: mantenendosi nell'ambito dell'area linguistica latina, egli tenta una fusione della propria impostazione scientifica, che lo ha deformato nella sua attitudine al raziocinio e alla riflessione, con una cultura più strettamente letteraria²⁹⁶. L'esordio poetico di Giralaldi corrisponde con la pub-

²⁹² Non è ad Aristotele in sé, ma a questo tipo di «aristotelismo cristianizzato» che si oppone tradizionalmente il pensiero neoplatonico ferrarese, spiega infatti GARIN (1961, 417-418). Questa prospettiva sincretica emerge ad esempio dallo scambio di considerazioni con l'erudito fiorentino Piero Vettori: CARTEGGIO (240-252; 391-397).

²⁹³ In una dedicatoria degli *Ecatommiti* - CARTEGGIO (399-400)- Giralaldi ricorda che nel 1534 di aver ottenuto la cattedra di Filosofia naturale. Non esistono riscontri a supporto dell'ipotesi del biografo GIOANNINI (4 non numerata), seguito da PICCIONI (1908, 116-117) che vuole il ferrarese titolare anche di un corso di Medicina. Su questa attività di docente che plasmerà l'intera poetica giralaldiana offre spunti interessanti DONDONI (1974, 557-569), che si occupa anche della correlata prima pubblicazione della *praelectio* giralaldiana, *in de natura deorum Ciceronis libros*. Notizie sul rapporto di dipendenza economica dalla tesoreria ducale sono reperibili in PARDI (1903, 180-181) e FRANCESCHINI (1970, 27).

²⁹⁴ Nel *Discorso sul comporre romanzi*: DISCORSI (121-122) l'erudito ricorda di essersi trovato come specialista anche ad assistere Ludovico Ariosto durante la malattia che lo condusse alla morte.

²⁹⁵ CARTEGGIO (400). L'assunzione della cattedra di Retorica dopo la morte di Calcagnini e l'abbandono dell'arte medica sono documentati in una dedicatoria degli *Ecatommiti* e in una lettera latina di Lilio Gregorio Giralaldi: «*Id quod gratissimum fuisse nonnullis medicae artis professoribus intellexi, qui tuae surgenti et iam prope volitanti ubique gloriae invidebant*» - CARTEGGIO (234). «Rimasta poi vacante del 1541 per la morte di Celio Calcagnini la Cattedra di Rettorica, piacque al Duca Ercole II, che fosse occupata dal Giralaldi. Questa nuova Scuola lo distolse dalla prima sua professione di Medicina», confermerà BAROTTI (1792, I 394).

²⁹⁶ La conciliabilità delle proprie anime intellettuali, quella compenetrazione di filosofia e poesia a cui inneggiano trattatisti come Robortello e Varchi, è difesa dal Giralaldi fin dai primi approcci alla poesia come dimostra la risposta di Calcagnini a Giralaldi *super imitatione* - CARTEGGIO (473): «*Tuae litterae, vir clarissime, magnam mihi profecto spem attulerunt rem latinam et egregia studia facile posse aliquando reparari, postquam et vos, naturae interpretes et abditarum artium professores, studetis pulcherrimas disciplinas cum eloquentia coniungere, quas proximo seculo patres ac praeceptores nostri ita pugnare inter se existimabant ut nulla conditione in foedus coire posse iudicarent; eratque illa sententia iam recepta atque approbata, philosophiam et oratoriam adversis frontibus pugnare, eosdemque philosophos et oratores nullo pacto posse reperiri. Sed eam sententiam perfacile ridebunt qui tuas litteras legerint, utpote a summo philosopho profectas, in quibus tamen omnes dicendi veneres, omnes eloquentiae suavitates admiremur*», o come si può rilevare dall'*epistola optimo lectori* premissa nella raccolta *De obitu* (1537), ai testi latini *Silvae, Elegiae* ed *Epigrammata* - CARTEGGIO (143-146), - o ancora dalla trattatistica sul romanzo - DISCORSI (136-137). Qualcosa che ancora più chiaramente «tradisce la nostalgia per l'antico "poetare" filosofico-scientifico» è il carme sull'anatomia umana *De usu partium sive de Partibus corporis humani carmen* (ms. 370 della Biblioteca Comunale Ariosteana di Ferrara). Cf. ANDRISANO (2004, 36), come del resto il componimento in esametri, che

blicazione (1537) di una silloge di componimenti in latino, di carattere encomiastico, scritte in occasione della morte di Alfonso I e dell'ascesa al seggio ducale di Ercole II²⁹⁷

Nel momento cruciale del passaggio dalla formazione medico-scientifica all'esercizio delle umane lettere l'aspirante poeta elegge come proprio mentore Celio Calcagnini nella cui singolare erudizione si incarna la tradizione intellettuale di età umanista, la ricerca del sapere enciclopedico ben radicata nello studio scrupoloso dei classici²⁹⁸. Alla sua autorità e al giudizio di Lilio Gregorio Giraldi (che Giovan Battista definisce «*gentilis meus*»²⁹⁹), altro umanista a tutto tondo, di modello pichiano, con interessi linguistici, storico-filologici e persino etnografici, antropologi e mistici³⁰⁰, egli sottopone le prime sperimentazioni letterarie per testare la propria idoneità di fronte alla comunità accademica, e si guadagna da subito la più alta stima presso autorevoli colleghi, sempre pronti ad incoraggiare i suoi progressi³⁰¹.

segue il modello senecano delle *Naturales quaestiones*, intitolato *De naturae largitate in humanum genus contra Plinii sententiam* (1571) e scritto in seguito alla notizia di un devastante terremoto a Ferrara (16 novembre 1570. Cf. SARDI (1967, 55), aggiunta al libro II.

²⁹⁷ Si tratta del *De obitu divi Alfonsi Estensis principis invictiss. epicedion. Hercules estensis dux salutatus. Sylvarum liber unus. Elegiarum liber unus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coelii Calcagnini ad eundem super imitatione commentatio perquam elegans. Lili Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima*, Francisco Roscio, Ferrara 1537. La silloge sarà ristampata a Basilea, presso Robert Winter, nel 1540 e ancora nel '44 con il titolo *Poematia*. La revisione del poemetto dedicato al nuovo principe provoca un'accesa polemica, non estranea a colpi bassi e ingiurie, con il grecista Marcantonio Antimaco, documentata da un opuscolo (mai pubblicato) che raccoglie epigrammi e lettere sull'argomento: cf. PICCIONI (1908, 184-185) e VILLARI (1996, 104-107 n. 1). La disputa forse influenza, in un clima generale di dissapori e gelosie all'interno dello Studio, l'allontanamento di Giraldi da tutti gli impegni accademici e dalla stessa Ferrara, per un breve ma imprecisato arco di tempo (tra il 1534 e il 1536), riottenendo la cattedra grazie all'intervento di Antonio Musa Brasavola, Rettore dell'Ateneo. Giraldi in questi anni lamenta con Calcagnini la lontananza da Ferrara: *Cum saevis fortunae fluctibus et adversariorum meorum invidia [...] inique vexarer, ego [...] in otium et solitudinem me recepi, [...], urbe relicta, vitam ruri degere et a rebus publicis publicisque officis eo usque desistere [...]*. Vd. CARTEGGIO (109). 1535). In queste frequenti rivalità accademiche si intravedono forse le prime avvisaglie del futuro politico di Giraldi che attraverso la carriera universitaria giunge direttamente alla segreteria ducale. Il percorso, ben noto nell'ambiente cortigiano, è la «voie la plus sûre pour s'approcher du pouvoir» e può essere causa di tali dissapori come evidenzia LEBATTEUX (1974, 253).

²⁹⁸ Su Celio Calcagnini (1479-1541), allievo di Battista Guarini *senior*, precettore di Alfonso I (lingua greca e latina, eloquenza) e cancelliere del cardinale Ippolito, si vedano BAROTTI (1792, 287-306); LAZZARI (1936, 85-164); MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI (1973, 492-498); PASQUAZI (1994, 109-110) e VILLARI (1996, 11) per ulteriori indicazioni bibliografiche.

²⁹⁹ Così nella dedicatoria dell'edizione basileese dell'*Opera Omnia* di Lilio Gregorio curata dallo stesso Giraldi Cinzio ma edita solo nel 1580 - cf. LILIO GREGORIO GIRALDI (2r) - e nella lettera ad Ercole II relativa al *Commentario*. Cf. CARTEGGIO (265-267; 277-279). HORNE (1962, 11), parla invece di «uncle» su basi del tutto imprecisate.

³⁰⁰ Lilio Gregorio Giraldi (1479-1552), uomo di vasta cultura ferrarese, entra in relazione con l'ambiente napoletano dell'Accademia Pontaniana e con umanisti come il Sannazaro. Col Trissino condivide parte degli studi di greco a Milano, a Roma gode del mecenatismo di Papa Leone X e della sua corte. Al centro del suo interesse ci sono la riflessione sull'uomo, la scoperta dell'altro, il confronto tra culture e civiltà - cf. RICCI (2008, 41-51): scrive inni sacri e poesie in lingua latina, un trattato di mitologia, uno sugli usi funerari nella storia e nel mondo, saggi su poeti antichi e moderni, un *Commentario delle cose di Ferrara* e tre dialoghi in materia teatrale dedicati ad Ercole Bentivoglio. Vd. BAROTTI (1792 I, 328-364). Per una bibliografia aggiornata sul personaggio si rimanda a PANDOLFI (1999) e FOÀ (2001b, 442-447).

³⁰¹ Le doti di Giraldi sono state stimate dalle grandi personalità dello Studio, e da buona parte dell'*élite* culturale

Sotto la guida dei maestri di umanità Giraldis si inserisce nel dibattito accademico sull'imitazione e sull'approccio coi modelli retorici e letterari, discussione di grande intensità che impegnava alcuni protagonisti della cultura quattro-cinquecentesca, Angelo Poliziano e Paolo Cortesi, prima, Pietro Bembo e Giovanni Pico della Mirandola, poi³⁰². La presa di posizione in questo ambito si farà sintomo dei primi tentativi giraldisiani di affrancamento rispetto alla tradizione e di slancio verso una reinterpretazione moderna dell'impostazione umanistica, determinando scelte linguistiche, poetiche ed ideologiche che plasmeranno la sua intera produzione artistica.

L'opinione dell'erudito, riassunta nella lettera *super imitatione* del 25 giugno 1532 a Celio Calcagnini, seppur suscettibile di rivalutazioni nel corso dell'esperienza letteraria, si basa sul recupero delle teorie retorico-stilistiche del Cortesi e del Bembo che auspicano un unico modello imitativo classico ispirato all'*eloquentia* ciceroniana, anche come mediazione degli altri antichi³⁰³. L'emulazione del *cygnus arpinas*, ben oltre il rispetto dell'autorità stilistica, assume per Giraldis un valore culturale nel quale si manifesta un singolare equilibrio tra forma e contenuto, tra *gravitas orationis* e *candor dicendi*. Gli aspetti più fecondi della *lectio* ciceroniana sono secondo l'erudito ferrarese l'idea dell'arte come strumento di promozione di istanze utili alla vita civile, nonché la rilevanza attribuita alla libertà di giudizio ai fini di una crescita culturale e all'esercizio critico come strumento fondamentale sia per un progresso in ambito filosofico che per un'acquisizione più completa ed efficace degli strumenti retorici, come risulta in *Tusc. II 2*³⁰⁴. Queste argomentazioni si oppongono per alcuni versi ai criteri di imita-

ferrarese tra cui Giulio Canani, segretario di papa Giulio III e l'umanista Attilio dall'Oro. Così testimonia GIOANNINI (4 non numerata). Testimonianze anche in CARTEGGIO (109-114; 172-173). Cf. VILLARI (1996, 114 n. 2).

³⁰² E il confronto continua lungo tutto il Cinquecento: Giulio Cesare Scaligero riapre la controversia con Erasmo (nel 1561); sul tema scrivono testi autonomi ancora Bartolomeo Ricci, nel 1541, e Bernardino Partenio, nel 1560. Sulle declinazioni del concetto rinascimentale di imitazione cf. ULIVI (1959).

³⁰³ Negli anni e con la crescita intellettuale, il rigoroso ciceronianismo degli esordi verrà infatti superato con l'apertura ad ulteriori modelli, ad esempio quello apuleiano: CARTEGGIO (174-175): «*Nam quom tu unus ex professo Ciceronem in oculis et calamo ferre soleas, nunc vero ad Apuleium desciveris*». Giraldis sentirà inoltre il dovere di schierarsi contro l'umanista lombardo Marco Antonio Maioragio, rigido sostenitore dell'autorità di Cicerone, per il tentativo diffamatorio e le gravi accuse mosse al maestro Calcagnini in seguito alla pubblicazione delle sue *Disquisitiones aliquot in libros Officiorum Ciceronis* (Basilea 1538) in cui erano messi in discussione diversi punti dell'opera dell'erudito latino. Ne sono testimonianza le lettere del 1544 al collega Antonio Musa Brasavola e a Giovanpaolo Machiavelli, giudice dei Dodici Savi del Comune di Ferrara. Vd. CARTEGGIO (196-209). Anche la lettera *super imitatione* a Calcagnini, è disponibile in CARTEGGIO (91-98). Per una analisi approfondita della posizione giraldisiana si veda GUERRIERI CROCETTI (1932, 65-202).

³⁰⁴ Le argomentazioni delle *Tusculanae Disputationes*, insieme ad uno schema compositivo riferibile invece alle *Epistulae ad Polybium* senecane, rappresentano un modello imprescindibile anche nella corrispondenza privata del Giraldis mostrando l'adeguamento a questa concezione imitativa anche nelle forme più intime di scrittura: esempio lampante è offerto dalle *consolationes* tanto latine quanto volgari dedicate ad amici e parenti: vd. CARTEGGIO (121-128; 182-183; 186-196; 213-219).

zione eclettica proposti dai maestri di retorica a cui Giraldi espone il proprio scritto: Calcagnini, sulla scorta delle teorie di Poliziano e Pico della Mirandola, esalta un assiduo studio di vari modelli dalle specifiche qualità espressive come metodo per lo sviluppo di uno stile originale; Lilio Gregorio Giraldi prescrive invece l'imitazione di un *auctor* unico solo nelle prime fasi di apprendistato stilistico, e un atteggiamento invece più composito successivamente³⁰⁵.

Da un punto di vista più strettamente linguistico, i grandi umanisti ferraresi, in accordo con la loro formazione e con «l'indissolubile patto nuziale» che lo Studio ha stretto col latino sin dalle sue origini³⁰⁶, coltivano ancora l'ideale di politezza guariniana che rifiuta ogni espressione che possa minare il decoro per bassezza di contenuti o per inadeguata elaborazione formale: ciò implica l'adeguamento ad un principio di superiorità espressiva delle lingue classiche, in opposizione alla “grossolanità” del volgare³⁰⁷.

Allontanandosi dall'orientamento di questa “vecchia scuola”, l'ultima generazione di intellettuali si apre invece alla sperimentazione, in linea con la rivoluzione linguistica bembiana³⁰⁸.

La nuova classe di letterati sa finalmente rispondere all'esigenza di attribuire una maggiore dignità ad una lingua ancora caratterizzata da una troppo esigua tradizione e, a Ferrara come ovunque fuori dalla Toscana, ancora troppo vincolata alla lirica, ai testi leggeri di materia amorosa, di intrattenimento, emarginati in una posizione di letteratura di pura evasione³⁰⁹.

³⁰⁵ Si veda ancora CARTEGGIO (101-104 e 473-485).

³⁰⁶ Cf. BENZONI (1995, 238 ss.).

³⁰⁷ Vd. a proposito PASQUAZI (1994, 100-101). Come l'*élite* intellettuale ferrarese che ruotava attorno a Guarino, Calcagnini è, ad es., piuttosto scettico riguardo le potenzialità letterarie del volgare. Egli traduce il *Miles* plautino solo perché incoraggiato dal Alfonso I, perché fosse rappresentato durante il carnevale. Cf. BAROTTI (1792, I 296). Va ricordato che anche la tradizione ducale di commissionare la traduzione dei testi classici per la scena ai dottori dello Studio per farne patrimonio della cultura locale, rientra in quel meccanismo di fusione tra *entourage* della corte ed *élite* intellettuale/artistica di cui si parlava in precedenza - *supra* p. 77 - «a testimonianza ulteriore di quel riconosciuto fervore teatrale di stampo istituzionale sul cui successo sembra poggiarsi il prestigio, anche politico della corte». Vd. SERAGNOLI – GARBERO ZORZI (1995, 399 ss.).

³⁰⁸ L'approccio con l'eredità guariniana e con la nuova moda linguistica presso i giovani dello Studio va in realtà considerato secondo le dovute diversità di atteggiamento. Per Lollo, ad es., con cui pur Giraldi condividerà la maggior parte delle esperienze intellettuali e degli intenti poetici, il recupero della tradizione è incentrato tutto su filosofia ed eloquenza, e non sul pragmatismo delle *res* e della logica. Cf. a proposito BRUSCAGLI (1972, 32-33) e GARIN (1974, 81ss.).

³⁰⁹ Così accade anche altrove, come testimonia il padovano Speroni nel *Dialogo della rettorica*. Cf. SPERONI DIALOGO (I 213): «Ma che posso io? certo quella è colpa de nostri padri Toscani, li quali non curando le cose gravi che alle dottrine partengono, solamente delle amorose con novelle e con rime si diletтарono di parlare. Ben v'ha di quelli che fumo arditi in tentar le scienze: ma pochi sono e senza fama; e si antichi che 'l ragionarne co' vocaboli loro, per la loro vecchiezza via più strani che i Latini non sono, sarebbe opra perduta». Sulla posizione dello Speroni nella questione della lingua si veda SAVARESE (1976, 184). Va sottolineato - come avverte BRUSCAGLI (1972, 33-34) - che, al di là della feroce polemica intorno alla *Canace*, il Giraldi e lo Speroni condividevano la stessa posizione in materia di questioni linguistico-letterarie, orientandosi verso il superamento di una impostazione culturale che sosteneva ancora il prevalere dei processi verbali su quelli logici, oltre a riconoscersi in una esperienza comune (entrambi medici e filosofi).

Dopo secoli in cui dominano francese e provenzale poi, sotto l'influsso di Leonello, il latino, a partire dal ventennio della signoria di Borso (1450-1471) si prospetta un primo cambiamento di rotta, giustificato da necessità di ordine pratico più che da una riflessione teorica sul valore letterario della lingua moderna³¹⁰: così la riduzione del fermento di studi classici porta ad una progressiva riscoperta del volgare attraverso la letteratura cavalleresca. Tuttavia a Cinquecento inoltrato, si assiste ancora ad un ritardo e ad una certa resistenza nell'acquisizione generalizzata del volgare letterario nella vita culturale della città³¹¹. Il contributo di Lollo e compagni si colloca proprio nella prospettiva di un ampliamento delle possibilità espressive del toscano attraverso la creazione e la sperimentazione di una sorta di volgare oratorio, vale a dire attraverso l'innesto di una discreta quantità di termini derivati da latino e greco nella lingua del Boccaccio³¹².

Va precisato che fino all'acquisizione della cattedra di retorica dopo la morte di Calcinini, cioè fino ai trentotto anni, Giraldis si è trovato occupato «[...] negli studii di logica e di filosofia e nelle due parti della medicina»: è dunque con un certo ritardo anagrafico che egli è «entrato, come forestieri, a coglier frutti ne' campi delle Muse; [...]», considerandosi «non tra gli autori di umanità e delle lettere polite, ma tra quelli di filosofia e di medicina, per lo più barbari e incolti»³¹³. Tuttavia, ancora impacciato dalla nuova impostazione metodologica, anche Giraldis non esita ad inserirsi nel dibattito letterario, ponendosi in linea con la lezione bembiana. Seguendo i rappresentanti maggiori del classicismo toscano, Cavalcanti, Varchi, Della Casa, egli interpreta i precetti delle *Prose della volgar lingua* in maniera non normativa e li colloca in una prospettiva ancora umanistica, «fondando la rinascita linguistica volgare su

³¹⁰ Come rammenta BENTIVOGLI (1994, 194): «Nella seconda metà del secolo XV, la riscossa della letteratura volgare, e della poesia lirica come della drammatica e della cavalleresca, asseconda una scelta dei signori, di Borso e più ancora di Ercole I, che delle lingue classiche e della letteratura degli umanisti respingono non solo la inaccessibilità alla personale competenza, ma anche la minore rispondenza ad un progetto celebrativo e propagandistico teso a dissimulare con lo sfarzo la intrinseca debolezza di uno stato in perenne allarme».

³¹¹ Per una storia della diffusione del volgare negli ambienti elevati della corte estense (cancelleria, erudizione, trattatistica), cf. MATARRESE (1994, 76-97).

³¹² Al 1559 risale la *Retorica* di Bartolomeo Cavalcanti, prima grammatica di oratoria volgare, al 1563 il primo *corpus* di orazioni volgari di Lollo, introdotto da alcuni versi e da una lettera di elogio di Giraldis che si dichiara sostenitore dell'operazione culturale di nobilitazione del toscano promossa dall'amico: vd. CARTEGGIO (381-383). In generale sulla questione del dibattito cinquecentesco latino/volgare cf. DIONISOTTI (1968).

³¹³ CARTEGGIO (118; 283). Considerazioni analoghe emergono da altre lettere rivolte, come questa, a Bernardo Tasso, eletto, dopo questo travagliato passaggio di ambito di studi, a “consulente” competente ed esperto. Cf. sempre CARTEGGIO (275; 340). In forza di questi dettagli biografici vengono spesso sottolineati dalla critica il “dilettantismo” giraldiano - frutto di un percorso formativo fin troppo variegato, illuminato soprattutto da una profonda curiosità - e la sua ingenuità di teorico. Con queste considerazioni, per es., APOLLONIO (2003, 506) esclude l'autore dalla cerchia dei «dotti autentici» cinquecenteschi. Alla sua «parabola culturale» e agli impacci che si manifestano durante la “conversione”, nonostante una singolare disposizione agli studi, accenna BRUSCAGLI (1972, 11 ss.).

una rottura con la tradizione latina solo sul piano linguistico, ma non su quello retorico»³¹⁴: così accanto all'elevazione modelli poetici del fiorentino trecentesco, viene collocato il recupero, vagheggiato dal Calcagnini, della latinità aurea³¹⁵.

Sono un chiaro esempio di questo schema linguistico in bilico tra modernità e tradizione i primi esperimenti volgari delle *Fiamme*, canzoniere lirico di modello petrarchesco pubblicato a Venezia nel 1547³¹⁶ e la produzione in prosa che confluirà successivamente negli *Ecatommiti*, raccolta a metà strada tra novellistica di impianto boccaccesco e trattatistica³¹⁷. A queste opere va associato ovviamente il lungo *training* drammaturgico di questi stessi anni, collocato in un'ottica di ricerca di un linguaggio alto e sostenuto, nobilitazione e arricchimento della lingua italiana, in perfetta linea con i contributi di Trissino e dei fiorentini degli *Orti*³¹⁸.

Il desiderio di sperimentazione del ferrarese dimostra una nuova concezione della lingua come vita («*linguam hanc, quae inter Italos hodie vivit et viget*»³¹⁹), cioè come fenomeno

³¹⁴ Si cita JOSSA (1996, 29). Pietro Bembo, con cui Giraldo intrattiene un rapporto di reciproca stima e amicizia, è da questi riconosciuto per le sue «divine opere» come «guida», «duce del [scil. suo] viaggio» intellettuale nella lingua volgare. Cf. CARTEGGIO (89-91). La dedizione di Giraldo Cinzio e dei suoi colleghi al volgare «non fu il risultato di una tarda e poco consapevole adesione ad una moda letteraria, ma derivò da un assiduo tirocinio stilistico fondato sulle teorie linguistiche di Bembo», ricorda VILLARI (89 n.1). Cf. anche DIONISOTTI (1963, 118).

³¹⁵ La dichiarazione è fatta apertamente nella *tragedia a chi legge*, complemento programmatico dell'ORBECCHIE (443-444) vv. 3262-3290.

³¹⁶ Per un'indagine sul processo compositivo del canzoniere giraldiano, plasmato sui *Triumphs* petrarcheschi e forma di rappresentazione della corte attraverso encomi cortigiani, plausi virili, omaggi galanti, lodi intellettuali, occasioni pubbliche e private si veda FEDI (1991, 111-127) e MOLINARI (2005, 133-154). Il valore poetico della produzione in volgare del Giraldo è negato da DIONISOTTI (1963), in quanto frutto di un alquanto smodata fiducia dell'autore nelle proprie capacità intellettuali.

³¹⁷ Della lunga vicenda redazionale dei suoi *Ecatommiti* Giraldo dà notizia nella lettera ad Emanuele Filiberto di Savoia datata 14 giugno 1565 e premessa alla prima parte dell'edizione. Cf. CARTEGGIO (399-403). Il materiale volto ad una edizione critica dell'opera novellistica è raccolto da VILLARI (1988). L'opera, che sarà pubblicata solo nel 1565 a Mondovì, per i tipi di Lorenzo Torrentino, strutturata in due volumi (dedicati rispettivamente al duca di Savoia e ad Alfonso II), è caratterizzata da una compresenza di insegnamenti morali e civili che offrono una rappresentazione di una società ideale e di tematiche ben poco edificanti, truculente o licenziose. Essa si fa manifesto del cambiamento culturale e ideologico che Giraldo subisce negli anni che intercorrono tra le prime stesure e la pubblicazione.

³¹⁸ Per quanto, ricorda SORELLA (1993, 770), «a partire dalla tragedia di Giambattista Giraldo Cinzio il problema della lingua della tragedia viene messo da parte, mentre sale in primo piano quello dello stile tragico». La *tragedia a chi legge* ricorda: «E 'l Trissino gentil che col suo canto / prima d'ognun dal Tebro e da l'Ilisso già trasse la Tragedia a l'onde d'Arno», cf. ORBECCHIE (445) vv. 3300-3302. L'impostazione metodologica del volgare è illustrata in una lettera a Piero Vettori datata 1552. CARTEGGIO (247): «*Hoc igitur in causa fuit quod ego in hanc rem iampridem incubuerim dederimque operam, ut meo etiam labore, meo studio, meis lucubrationibus, tam praeclaram provinciam, pro virili parte, foverem consuleremque ego etiam nostris hominibus, illique linguae prodessem, quam, vel ab ipsis incunabulis cum nutricum lacte sugimus; quae quidem non minus elegantiae, splendoris ac ornamentorum capax est, nec minus apta ad omnes omnis generis materias explicandas, quam priscis temporibus graeca et latina; modo nos illi non desimus et, dum peregrino sermoni favemus, illam non minoris faciamus, quam par sit. Hinc inter multa quae a me, tum carmine, tum soluta oratione, scripta sunt, etiam ad tragoedias, quae omne genus scripti facile superant, animum appuli, ut ostenderem et has materias satis feliciter posse tractari, quo in genere cum multa composuerim, multa in scaenam adduxerim, adsiduis amicorum precibus devictus*».

³¹⁹ Cf. CARTEGGIO (246).

in continuo, inarrestabile progresso, proprio dell'intera civiltà intellettuale italiana che, una volta superati i persistenti pregiudizi ancora in circolazione, fornisce alla letteratura potenzialità inesplorate. Le motivazioni poetiche che stanno a monte della scelta del volgare sembrano dunque essere frutto di precise spinte socio-culturali in quanto è ormai evidente che il linguaggio è sentito come «espressione di necessità, aspirazioni, bisogni, desideri sempre nuovi, sempre più vasti, sempre più complicati, che non possono esaurirsi nell'angusto repertorio di voci ormai lontane nel tempo e limitate nello spazio di una sola località»³²⁰.

Come già accennato, presso gli *Elevati* a Ferrara, e poi presso i *Filareti*, il problema della pari dignità del volgare rispetto alle lingue classiche è punto cardine del dibattito intellettuale che impegna tutti i suoi maggiori esponenti.

In questo contesto Giraldi entra nuovamente nel vivo della questione sfruttando il tema applicato ai generi aulici per antonomasia, epica e tragedia, rendendo definitivamente manifesto quel conflitto generazionale, quella frattura del gusto avvenuta nella civiltà intellettuale ferrarese tra Umanesimo e Rinascimento. Dopo aver fornito alle materie sceniche un supporto teorico che implica anche scelte linguistiche adeguate all'«uso dei nostri tempi», nel 1549 egli prende in considerazione le norme di redazione del poema in un *Discorso sopra il comporre romanzi*³²¹ pubblicato poi nel '54 unitamente al *Discorso su commedie e tragedie*. Nato dall'esigenza materiale di raccogliere «in ordinato discorso quello che variamente in vari tempi intorno al comporre de' romanzi e di altre poesie e con lui [*scil. Pigna*] e con gli altri aveva ragionato»³²², questo scritto teorico è dunque ispirato da una riflessione profonda sulle evoluzio-

³²⁰ Si cita GUERRIERI CROCETTI (1973, 18). Già DOGLIO (1972, XXX-XXXI) aveva osservato che «[...] l'uso della lingua italiana indica la presenza di scrittori di diverse regioni e classi sociali; invero, se durante il '300 e il '400 abbiamo ritrovato i nostri autori operanti presso le corti dei principi del Nord Italia e più tardi presso la Curia Pontificia, procedendo nel corso del '500, a mano a mano troveremo autori drammatici in ogni parte d'Italia, autori dotti o popolani, religiosi o teatranti, secondo una progressione geografica e sociale che culminerà poi nel corso del '600».

³²¹ Sulla paternità di questo scritto si scatena l'ennesima polemica. Questa volta con il poeta e letterato di corte Giovambattista Pigna - «*discipulo ottimo atque carissimo*» secondo l'epigramma che apre il volume del *Discorso sul comporre romanzi*: GUERRIERI CROCETTI (1973, 41) - che accusa Giraldi di furto intellettuale. Per la corrispondenza tra i due intellettuali (con le epistole in difesa dell'Ariosto: 25 luglio e 1 agosto 1548) che Giraldi pubblica intorno al 1554 in un opuscolo a prova della propria innocenza e della mala fede dell'allievo, cf. CARTEGGIO (224-233; 261-263). Della disputa si sono occupati, in modo più o meno analitico, ANTIMACO (1864, IX-XII); BENEDETTI (1899, 43-48); BILANCINI (1899, 69-87); SIMIANI (1904), PICCIONI (1908, 147-162), WEINBERG (1961, 433-452), BOCCASSINI (1992, 203-216); JOSSA (1996, 139-222). Considerazioni sulle strategie e i termini del plagio letterario nella polemica sono offerte da BENEDETTI (1998, 233-261).

³²² Si tratta della dedicatoria del *Discorso sui romanzi* a Bonifacio Ruggeri: CARTEGGIO (257). Le dispute sul poema eroico e sul *Furioso* in particolare sollecitano un animato dibattito di cui resta testimone la corrispondenza con i letterati Piero Vettori - CARTEGGIO (249-252; 263-264), Francesco Bolognetti, autore del *Costante* - CARTEGGIO (403-407; 410-411; 412-418) e Bernardo Tasso, padre di Torquato, letterato e cortigiano al servizio fino al 1532 del duca d'Este, segretario della duchessa Renata, poi, del principe di Salerno, Ferrante Sanseverino del Vicereame di Napoli - CARTEGGIO (273-276; 280-336). Sul personaggio vd. WILLAMSON (1951).

ni, determinate dal mutamento di costumi e società, della lingua volgare «comune ai dotti, ed a quelli che non sono dotti», e dalla conseguente necessità di dare una formulazione davvero moderna al genere cavalleresco. Assumendo come modello principe l'opera ariostesca, dalle virtù «poco meno che infinite»³²³ e l'*Innamorato* boiardesco, ma tenendo sempre in buon conto le esperienze dei mostri sacri dell'epica classica, specie di Virgilio, Giraldi va alla ricerca delle origini del nuovo poema nella più recente tradizione spagnola, provenzale e francese³²⁴: corollario di una concezione della storia come continuo progresso, questa tendenza a creare un parallelismo diacronico tra poeti antichi e poeti moderni senza individuare un modello aprioristico ideale è di derivazione propriamente umanistica³²⁵. Secondo lo stesso doppio binario che guida la ricerca teatrale, ancora una volta codificazione e sperimentazione, passato e presente si intrecciano, mostrando un ulteriore sintomo della relazione poco pacifica della nuova generazione intellettuale con il proprio tempo, del bisogno di ricercare una via di sfogo nell'analisi e nell'intervento sulla realtà.

Come noto, Giraldi è parte di una schiera di letterati storicamente coinvolti nella rivoluzione socio-culturale della Controriforma.

Sarà utile ricordare che gli scritti luterani erano entrati precocemente in circolo nell'ambiente estense come conseguenza della politica, condotta da Alfonso I, di opposizione alla curia romana che, su un territorio italiano martoriato e conteso da spagnoli e francesi, premeva per l'acquisizione politica di Ferrara, già indebolita da un certo dissesto economico. Le conseguenti tensioni con il papato, gettando le basi culturali di un rapido diffondersi delle idee riformiste, hanno il potere di suscitare dibattiti e polemiche presso la classe intellettuale che sta sviluppando nei confronti della politica ecclesiastica preconciliare un diffuso malcontento. Giraldi stesso non nasconde il proprio sdegno verso la degenerazione etica del clero di cui sottolinea lo stato di abbruttimento e corruzione, esaltando invece il processo di rinnovamento innescato con l'avvento al soglio pontificio di Paolo III, promotore del Concilio di Trento, ed il suo tentativo di risoluzione delle controversie col ducato estense³²⁶.

³²³ CARTEGGIO (227).

³²⁴ Giraldi ne parla espressamente a Bernardo Tasso in una lettera del 12 giugno 1556, CARTEGGIO (274). Il contenuto profondamente innovatore del *Discorso* giraldiano in cui si ritroverebbero le basi fondanti del romanzo moderno è analizzato da BELTRÁN ALMERÍA (1996, 23-49), e in relazione alla composizione dell'*Ercole*, (su cui *infra* p. 91) da RASI (1987, 73-83).

³²⁵ MAESTRI (1971, 306) mette in luce la volontà di Giraldi «di percorrere vie nuove, ma senza rompere con la tradizione, accettandone le regole strutturali, ma innovandole dall'interno», per arrivare alla negazione dell'esistenza di un modello artistico immune al tempo.

³²⁶ Giudizio severo sulla degenerazione ecclesiastica è espresso nella lettera del 1539 di omaggio a Pietro

In questi anni Ferrara è centro organizzato della Riforma in Italia, complici la fondazione dell'Accademia estense terza (1530) e soprattutto il soggiorno, nel 1536 dello stesso Calvino sotto la protezione della duchessa Renata, figlia di Luigi XII, donna di proclamata fede luterana³²⁷. Almeno fino agli anni '50, cioè fino all'acuirsi delle tensioni religiose che, in concomitanza con l'estremo deterioramento dei rapporti della coppia ducale, mandano in crisi l'assetto della corte spaccandola geograficamente e socialmente in due e compromettendo l'autorità morale e civile di Ercole II³²⁸, lo stato estense si contraddistingue per il suo atteggiamento di tolleranza e di disponibilità al dialogo: i suoi maggiori umanisti, Calcagnini, Lilio Gregorio Giraldi e Maggi, perfettamente inseriti in questo clima di apertura ideologica, danno l'esempio: essi anzi contribuiscono ulteriormente all'infiltrazione del pensiero protestante all'interno degli ambienti colti del ducato intrattenendo rapporti di stima e amicizia, nonché scambi intellettuali con personalità del calibro di Erasmo, malvisto dai cattolici e dagli stessi riformati per la sua assoluta libertà di pensiero³²⁹.

Il dibattito religioso è ormai penetrato inevitabilmente anche all'interno dello Studio, forse anche in virtù dell'influenza dell'educazione gesuita applicata a Ferrara dagli anni '40, quando Ercole affida a Pascasio Bröet e Giovanni Pellettier una scuola di grammatica, umanità e greco senza rendersi conto dei fermenti che intanto agitano l'*élite* culturale ferrarese³³⁰.

Bembo in occasione dell'ingresso di quest'ultimo «nell'onorato stuolo de' Reverendissimi». Cf. CARTEGGIO (150-152). Nel suo COMMENTARIO (203 ss.) Giraldi esprime invece la propria opinione positiva sul neoeletto papa, «stella salutare» per l'Italia e per tutta la cristianità; e soprattutto per Ferrara: nel maggio 1539 con una missione presso Paolo III (con Calcagnini oratore ufficiale della delegazione estense) è sancita la riconciliazione tra il ducato e lo Stato della Chiesa. Cf. MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI (1973, 495).

³²⁷ JENKINS BLAISDELL (1975, 73) ricorda che «students of the Ferrarese scene and of Renée of France in particular have been inclined to emphasize 1536 as the beginning of religious struggles in Ferrara».

³²⁸ «Forse non si esagera se ci si raffigura la corte di Ercole II schierata, un po' per motivazioni politiche un po' per effettive convinzioni, in aperto contrasto con quella della duchessa» come afferma CHIAPPINI (2001, 425). Questa situazione sfocia nel drastico ridimensionamento dell'autonomia della duchessa imprigionata la notte del 7 settembre 1554: Cf. CHIAPPINI (2001, 290-291), e nel processo per eresia promosso contro di lei da Papa Giulio III. Sulla parabola di Renata «macchiata di pravità lutherana» e sulle sue conseguenze socio-politiche si rimanda principalmente a FONTANA (1893, 241-282); RODOCANACHI (1896, cap. VII ss.). Cf. anche GORRIS (1997, 152 ss.). JENKINS BLAISDELL (1975, 67-93) analizza l'intreccio di politica e idee riformiste dalla prospettiva del duca Ercole, «inevitable victim of the diplomatic manipulations of the more powerful princes of Italy and Europe» (93).

³²⁹ Celio Calcagnini, ad es. difende il pensiero erasmiano contro quello di Lutero nel suo *De libero animi motu*. Sui rapporti tra i movimenti riformatori e l'accademismo ferrarese HORNE (1958, 61-79) e JOSSA (1996, 120 n. 34).

³³⁰ Cf. TIRABOSCHI (1833, III 354-356); VISCONTI (1950, 60) e CHIAPPINI (2001, 286). Come noto, è il periodo dell'istituzione e della capillare diffusione, promossa da una serie di vantaggi economici, delle scuole gesuite improntate sul rigido metodo della *ratio studiorum*. Cf. BRIZZI (1981). Il fenomeno si radicherà in fretta e su tutto il territorio: nel 1568 Giraldi, a Torino da due anni, è costretto dalla «concorrenza» a trasferirsi a Pavia alla ricerca di un impiego accademico dopo che il duca sabauda aveva soppresso la cattedra di insegnamenti letterari all'Università per farne prerogativa dei soli collegi gesuiti. Cf. CARTEGGIO (425). Già all'epoca dell'insediamento a Ferrara, Giraldi sembrava aver poco gradito l'intromissione della Compagnia nella vita culturale della città: cf. RODOCANACHI (1896, 195).

Come i con cui condivide questi anni turbolenti Giraldi intuisce infatti l'inquietudine intellettuale e morale del suo tempo, riconosce «alcune forze contraddittorie che, in Italia, solo il Tasso riuscirà a vivificare artisticamente»³³¹: nell'avvertire una generalizzata degenerazione dei costumi, egli sceglie un cammino artistico costantemente volto alla riflessione critica sul presente, utile stimolo verso un nuovo ordine civile.

Un'operazione di questo tipo richiede una notevole autonomia di giudizio. Così sotto l'influsso dei suoi maestri propensi al dialogo Giraldi si permette, anche in relazione alla questione religiosa, di evidenziare pregiudizi e incoerenze che animano il dibattito da entrambe le parti, mettendo in gioco la natura flessibile del suo rapporto con le istanze riformiste³³². Se da una parte dimostra il suo attaccamento ai presupposti ideologici della Chiesa di Roma e a personaggi di comprovata fede cattolica, anche per compiacere l'orientamento del proprio Duca, dall'altra egli difende con il suo intervento scritto colleghi sospettati di fede eterodossa: così, portano la sua firma la lettera introduttiva della seconda edizione delle *Disputationes adversus lutheranos* (Venezia, 1544) del teologo ed erudito Giovan Maria Verrati e l'annotazione che apre le *Super sermone domini in monte enarrationes* (1547) dello stesso Verrati³³³, ma anche un'epistola al vescovo di Modena Egidio Foscherari in difesa di Ludovico Castelvetro, tacciato d'eresia³³⁴: il contrasto religioso nella mentalità di Giraldi non ha ragione d'essere nel momento in cui le parti in causa sono mosse da principi riconducibili tutti entro gli schemi del cattolicesimo. Nei fatti Giraldi tende a non estremizzare il problema dell'eterodossia né a demonizzare i suoi cultori; il suo intervento in materia dottrinale è di fatto sempre vincolato ad un appello alle alte sfere clericali perché sia assunto un atteggiamento maggiormente indulgente ed elastico. Fondamentale da questo punto di vista la condanna dei metodi persecutori e violenti della politica controriformista, e l'invito all'adozione dello strumento del dialogo e della persuasione per recuperare chi si è allontanato dalla fede («*Est prudentis sane medici*

³³¹ Si cita ARIANI (1974, 178).

³³² La critica si è fatta a riguardo idee contrastanti: se da una parte viene sottolineato che «la frequentazione di un ambiente erasmiano [...] fa tuttavia di Giraldi un intellettuale molto meno ortodosso di quanto sia finora apparso» come ricorda JOSSA (2005, 248) o come già mostrava BERTONI (1931, 187-191), alla luce del rapporto col «riformato» Vincenzo Maggi, dall'altra risulta che il Giraldi si fosse molto nettamente omologato al «clima di *revanche* cattolica» promosso dal duca Ercole II contro il calvinismo ferrarese, ben prima dell'ufficiale reazione controriformista, come sostiene MERCURI (1973, 89). Cf. anche TITONE (1979, 189-275).

³³³ La lettera è indirizzata a Nicolò Rodolfo, patrono dell'ordine dei carmelitani e datata 13 settembre 1543 Cf. CARTEGGIO (183-186). Sul Verrati cf. BAROTTI (1792, II 80 ss.) e TIRABOSCHI (1833, III 417).

³³⁴ Per la lettera del 1562 cf. CARTEGGIO (370-373). Su Foscherari si veda TIRABOSCHI (1833, III 437). Il rapporto di solidale collaborazione tra i diversissimi Giraldi e Castelvetro è inquadrato da JOSSA (2005, 247-254) come una sorta di «paradosso storico» giustificato dalla condivisione del medesimo orizzonte culturale ferrarese «all'ombra di Renata». Sulla posizione religiosa di questo intellettuale cosmopolita considerato tra i maggiori nicodemiti italiani, cf. MARCHETTI - PATRIZI (1979, 8-21); ANSELMINI - AVELLINI - RAIMONDI (1988, 575-579) e per approfondimenti bibliografici TEDESCHI - LATTIS (2000, *ad ind.*).

aegris aliquid dare ut in pristinam salutem restituantur»), in sostituzione delle barbariche punizioni corporali e della tortura³³⁵.

Solo quando anche nell'emancipata Ferrara, per ragioni di equilibrio politico, gli spiragli di tolleranza religiosa vengono definitivamente soppressi, Giralaldi giunge a dichiarare la propria aperta avversione per «le eretiche opinioni di costoro che, come ministri del demonio, si sono voltati non pure a turbare la quiete cristiana, ma a sprezzare i sacramenti, a violare le vergini dedicate a Dio, a gittare a terra i tempi, ad uccidere i sacerdoti, a rubare le cose sacre e a fare tante e tante altre operazioni abominevoli, che fugge la penna a scriverle e la lingua a narrarle, per lo lezzo ch'elle portano con esso loro»³³⁶. Egli avverte la necessità di «conservare questo ultimo tratto d'Italia dalle male opinioni e dannose eresie, seminate per istigazione dell'infernal nemico, da coloro ch'oggi, quasi velenosi serpenti, cercano, co' detti e colle scritte loro, di avelenare gli animi umani e così uccidergli alla santa et catholica fede»³³⁷, e non cela il proprio disprezzo nel riferirsi alla «mala gente», ai «feroci cinghiali» che hanno straziato la città pontificia (l'allusione è ovviamente al Sacco di Roma per opera dei Lanzichenecchi nel 1527, «drastico simbolo della stessa condizione umana» e punto di partenza per la composizione degli *Ecatommiti*³³⁸), associando la inciviltà di questo popolo alla non appartenenza alla fede cattolica: «gente barbara e, per la maggior parte, eretica, nimica del vero culto divino e dell'autorità del sommo Pontefice [...]»³³⁹.

Un ennesimo slancio verso la letteratura edificante, coltivata tutta la vita, corona l'opera di propaganda moralistica di Giralaldi³⁴⁰: un «atteggiamento rigorosamente ortodosso e insieme

³³⁵ Si veda a proposito anche la cupissima IV novella della II deca degli ECATOMMITI (119-122).

³³⁶ DsS (86). In queste pagine non è tanto l'eresia ad essere presa di mira quanto ciò che essa rappresenta, la deviazione dal bene: qui, osserva MAESTRI (1991, 96), «è sottinteso l'invito al distacco dalle malvagità e insidie umane e alla valorizzazione di ciò che è positivo, alla cui difesa il giovane è tenuto anche nella vita di corte».

³³⁷ Cf. ancora CARTEGGIO (439). A difendere le istanze tridentine anche Antonio Musa Brasavola con il suo *Vita di Gesù Cristo* ancora inedito (ms. cl. I 114 della Biblioteca Ariostea di Ferrara). Cf. HORNE (1958, 63-65; 79-82) e PROSPERI (1994, 111-114). HORNE (1958, 73), addirittura, definisce Giralaldi e Brasavola «strenuous defenders of Catholic orthodoxy, as their writings show», mentre PROSPERI (1994, 110-116) attenua i termini di tale immagine alla luce della complessa situazione italiana e dell'ambiente ferrarese in particolare in ambito filosofico-dottrinale, in cui esisteva una «tendenza viva [...] a risolvere con la simulazione e con la dissimulazione il rapporto tra le idee accolte e quelle vigenti» (123).

³³⁸ Si rimanda a MAESTRI (1971, 309).

³³⁹ Così si esprime Giralaldi rivolto a Girolamo della Rovere, vescovo di Torino. Cf. CARTEGGIO (439). È la debolezza interna delle società cristiane, straziate da vani conflitti religiosi ad incoraggiare gli assalti all'Europa da parte degli infedeli e a facilitare loro il successo: prima da nord, e ora da oriente con l'avanzata dei Turchi. Queste le riflessioni dell'autore in una lettera del '65 all'ammiraglio genovese Giovanni Andrea Doria: CARTEGGIO (451). La parabola di Giralaldi sembra corrispondere ai mutamenti ideologici della periodizzazione dell'età conciliare proposta da DIONISOTTI (1967, 227-254).

³⁴⁰ Si consideri che anche negli scritti di poetica è possibile scorgere il ritorno di temi etico-religiosi uniti ad una (quasi inconscia) influenza del pensiero calvinista: a questo proposito si rinvia a JOSSA (2005, 248-249). Per riferimenti dettagliati si rimanda invece all'analisi scenica della *Didone*. Va precisato che pur nel suo proporsi

tollerante e umanitario»³⁴¹ assorbe definitivamente l'intento educativo con la seconda edizione della sua raccolta di novelle a cui vengono allegati i tre dialoghi *Dell'allevare e ammaestrare i figliuoli nella vita civile* (in Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1566), definibili come documento della pedagogia controriformistica, vasto piano dedicato alla formazione del buon cittadino a partire dalla primissima infanzia³⁴².

In età postconciliare, dopo lunghi decenni di compiaciuto edonismo e di rilassatezza dei costumi, la Chiesa romana si avvia verso il suo «riarmo morale»³⁴³: per prevalere nei conflitti culturali o nella promozione ideologica sembra di nuovo avvalersi della voce di rappresentanti, come Giralaldi, della classe intellettuale che si appoggia all'autorità dei classici con rigore aforistico³⁴⁴. Tuttavia, l'intransigenza moralistica che emerge dal lavoro del drammaturgo non può (e non deve) essere vista unicamente sotto la luce della Controriforma e dell'etica cattolica.

La formula che, come abbiamo visto, associa strettamente arte, etica e norma civile, impone un sostanziale mutamento nel ruolo dell'intellettuale di corte, concepito ormai come parte di un governo tecnocratico: Giralaldi contribuisce con le proprie attività culturali alla promozione di una coscienza del presente come strumento di crescita, di rinnovamento e di progresso, mantenendosi costantemente nell'ottica di una rieducazione dei propri concittadini e insieme di una rivendicazione del prestigio della casata estense³⁴⁵.

L'impostazione ideologica delle opere giraldiane è da considerarsi infatti, almeno in parte, frutto di un rapporto di felice collaborazione e sudditanza con la direzione ducale, presso

come mezzo di riflessione morale, l'intrattenimento della ristretta cerchia della corte conserva a tutti gli effetti la sua imprescindibile componente di diletto, «la gioia di spiegare a se stessa, entro le pareti di una sala patrizia o in un cortile, le infinite risorse della propria *humanitas*» POVOLEDO (1958a, 174).

³⁴¹ Si cita MALGAROTTO HOLLESCH (1973, 222).

³⁴² Cf. VOLPICELLI (1960, 287-303). Per le caratteristiche di questo ritorno alla trattatistica comportamentale dopo il *Discorso sul servire* (*infra* p. 94) si consulti MAESTRI (1975, 363-378). PIERI (1978, 514-528) a proposito fornisce una precisa collocazione storico-biografica dello scritto giraldiano nonché il suo inquadramento filosofico religioso. Va ricordato che, nonostante il loro evidente intento educativo di matrice cattolica, nel 1580 gli *Ecatommiti* subiscono la censura ecclesiastica e finiscono nell'*Indice dei libri proibiti*: cf. ROZZO (1991, 21-51).

³⁴³ Cf. LUCAS (1984, 20).

³⁴⁴ DOGLIO (1972, XLVII) constata infatti un adeguamento alle istanze della Controriforma soprattutto presso gli intellettuali di dichiarata fede aristotelica che intraprendono una lettura moralistica della *Poetica*.

³⁴⁵ «Anche l'opera del Giralaldi - osserva a proposito SOLIMANO (1984, 414) - è originata dalla realtà politica della corte estense, che il letterato desidera o si illude di potere in parte guidare, o almeno illuminare. Lo stretto rapporto tra corte e cultura non si risolve infatti esclusivamente in bassa adulazione, ma in un tentativo di collaborazione attraverso i consigli, attraverso l'educazione».

la quale dal 20 gennaio 1547 l'erudito lavora come segretario di corte³⁴⁶, come ambasciatore³⁴⁷ e, con Pellegrino Morato, come precettore di Alfonso e Alfonsino d'Este figli illegittimi di Alfonso I e Laura Eustochia Dianti³⁴⁸.

La sicurezza materiale dell'impiego accademico come docente di Retorica, mai abbandonato lungo tutto il corso della carriera politica³⁴⁹, e la protezione dei maestri, sommati alla posizione privilegiata tra i cortigiani estensi che affiancano il Duca, arrivano ad assicurare a Giraldi il ruolo di «d'écivain officiel» a cui egli per tutta la vita aspira³⁵⁰.

La vicinanza con la casa d'Este sembra spesso funzionare come incentivo alla produzione artistica giraldiana, tanto del *corpus* tragico, come avremo modo di approfondire, quanto delle opere di pertinenza storica e di quelle più propriamente poetiche. Comune denominatore è l'esaltazione del coniugio tra cultura e potere con il quale viene stabilita una collaborazione educativa e intellettuale al governo volta a stimolare i sudditi alla partecipazione attiva. Tale coniugio si incarna nella monarchia erculea, forma esemplare di governo capace di garantire vera libertà al popolo e floridezza allo stato³⁵¹, e nella figura dello stesso Duca, «l'esempio e la Idea del vero Principe»³⁵², il cui senso allegorico è celebrato e interpretato nel poema epico-mitologico *Ercole* (1557)³⁵³.

³⁴⁶ Giraldi si manterrà sotto questa veste per sedici anni: DsS (7): «io che sedici anni ho conversato alla corte dell'illustrissimo ed eccellentissimo Signore, il Signore Ercole secondo da Este [...]»; vd. anche BAROTTI (1792, I 404). La data precisa della presa d'incarico è riportata nella biografia di GIOANNINI (5 non numerata). La notizia torna frequentemente negli scritti giraldiani: cf. ad. es., CARTEGGIO (220-221; 400) e DsS (92). Sulle specifiche mansioni del primo funzionario di corte cf. CHIAPPINI (2001, 369).

³⁴⁷ Per missioni diplomatiche Giraldi soggiorna a Torino, a Firenze, a Venezia, e in Francia. Alcuni dei discorsi tenuti in questa veste sono contenuti nel volume *Cinthii Ioan. Baptistae Giraldi nobilis Ferrariensis illustrissimi ac excellentissimi ducis Ferrariae ab epistolis Oratio, ad sereniss. Venetiarum principem Marcum Antonium Trevisanum pro eodem excellentiss. duce Ferrariae Venetiis publice habita. XIII cal. Iulii. MDLIII*, Venetiis, apud Gabrielem Iolimum de Ferrarii et fratres, 1553. Per i documenti relativi all'attività di ambasciatore cf. VILLARI (1996, 17 n. 2).

³⁴⁸ Cf. CHIAPPINI (2001, 265 ss.) e MOLINARI (2005, 283).

³⁴⁹ «Parendo che a quello propriamente ei fusse nato» riferisce GIOANNINI (5 non numerata). Giraldi lavora trentaquattro anni presso lo Studio ferrarese e per diversi altri nelle Università piemontesi, dimostrando come l'insegnamento fosse la propria principale vocazione. Cf. CARTEGGIO (402; 408).

³⁵⁰ Cf. LEBATTEUX (1974, 249).

³⁵¹ Così risulta dal COMMENTARIO (168; 176). Secondo MAESTRI (1971, 329) «Giraldi crede [...] nella funzione equilibratrice del monarca e nella difficile arte del governo pur nelle tentazioni della malvagità e della tirannide, in una situazione “abbagliata” e “labirintica”». A questo aspetto è legata la questione, di derivazione machiavellica, del dilemma crudeltà/pietà, amore/timore su cui si basa il rapporto tra popolo e Principe nel Cinquecento: si vedano a questo proposito LEBATTEUX (1974, 275-279) e BRUSCAGLI (1983b, 140-150) che analizza l'esemplificazione della tematica nell'*Orbecche*.

³⁵² CARTEGGIO (356).

³⁵³ Giraldi dichiara di mettere per la prima volta mano all'*Ercole* il 9 gennaio 1553 in casa dell'intellettuale Ludovico Castelvetro. Cf. JOSSA (2005, 247). Progettato in 48 canti, il poema viene pubblicato a Modena presso la tipografia Gadaldini in un'edizione incompleta comprendente solo 26 canti. Il carattere encomiastico dell'*Ercole* è messo in evidenza nei suoi dettagli da LEBATTEUX (1974, 260-263). Cf. anche JOSSA (1996, 155). Annota MOLINARI (2005, 280) che già l'edizione delle *Fiamme* (1547) «per i chiari segni testuali e paratestuali voleva collocarsi sotto l'egida ducale» e mirava alla celebrazione della casata estense,

La stretta connessione con il gruppo sociale referente e destinatario della sua poesia, fa di Giraldi l'«intellettuale organico»³⁵⁴ perfettamente indicato a promuovere e ad appoggiare l'aspirazione di Ercole II a diffondere ben oltre i confini locali la propria fama di *optimus princeps*, monarca illuminato da virtù, magnanimità e clemenza³⁵⁵. Ciononostante, l'erudito ferrarese si impone di coltivare un rapporto con il potere capace sottrarsi al totale asservimento, partecipando alla propaganda cortigiana senza mai cedere all'adulazione, senza mai sottoporre la verità storica ad elogi immotivati:

«Perché, ancora che la verità sia, come anco ho detto, l'anima dell'istoria, pare nondimeno che molti si servano più dell'adulazione che di essa verità. Altri vi sono che per la propria passione o per la affezione che portano a' Principi loro ed alle cose di che scrivono, abbassano i fatti gloriosi degli altri ed alzano quegli dei loro e spesso spesso fanno famosi i vili ed atuffano nell'eterno oblio i forti ed i valorosi»³⁵⁶

Incapace di concepire la propria attività svincolata da un alto concetto di dignità e di decoro, Giraldi sembrerebbe così voler conservare la propria indipendenza intellettuale e dichiarare in qualche modo il suo rifiuto di piegarsi al bieco gioco di simulazione sociale imposto dagli ambienti cortigiani, con l'intenzione di mostrare una devozione “genuina” verso il suo Duca³⁵⁷.

Con questo spirito Giraldi si approccia alla proposta di punta della sua produzione encicliastica: il *De Ferraria atestinis Principibus Commentariolum* (1556) una storia di Ferrara e

specialmente attraverso le figure femminili.

³⁵⁴ Tale definizione di Gino Benzoni è citata da CHIAPPINI (2001, 286).

³⁵⁵ Vd. LUDWIG (1990, 33-54).

³⁵⁶ CARTEGGIO (119). Sul concetto di “verità” e per rapporto tra intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca si veda BENZONI (1978). A questa esigenza di onestà Giraldi lega inscindibilmente gli opposti concetti di infamia e ingratitudine: nella «conversazione umana», cioè nell'insieme delle relazioni sociali che rendono la vita «civile» essi rappresentano le massime aberrazioni umane, un «vizio indignissimo di nobile animo, il quale tanto è in odio a' generosi cori che piuttosto eleggono di patire pena per dire il vero, che portare ricchi premi per adulare»: cf. DsS (55-56; 69-70). Va sottolineato che questo amore di onestà non impedisce comunque a Giraldi di godere delle numerose agevolazioni e dei privilegi del suo essere *protégé* del duca: finché si troverà sotto l'egida di Ercole, egli potrà intercedere per amici e parenti, chiedere dispense e grazia in situazioni giuridiche pendenti, o aiuti per la propria famiglia nei momenti di maggiore difficoltà economica. Così documentano numerose lettere del suo epistolario Cf. CARTEGGIO (254, 369; 379; 384-391; 431-432; 435).

³⁵⁷ D'altra parte Giraldi è molto ben inserito in un sistema in cui l'uomo è principalmente una entità sociale e il vivere quotidiano una rappresentazione governata da una precisa «grammatica» (del parlare dell'agire, del vestire) - QUONDAM (1980, 146): si avrà modo di constatare l'influenza dei trattati di comportamento, dal *De Cardinalatu* (1510) di Paolo Cortese all'imprescindibile *Cortegiano* (1528) castiglioneo sull'elaborazione artistica del ferrarese. Tuttavia, va ricordato che alla morte del duca Ercole (3 ottobre 1559) Giraldi mostra uno sconvolgimento emotivo che sembra effettivamente sconfinare dalla semplice etichetta del buon cortigiano. In una lettera a Bernardo Tasso, egli dichiara: «il quale improvviso e straordinario caso mi ha di maniera stordito che son rimaso come fuori di me e privo non pure di sentimento ma poco meno che dell'intelletto, considerata la gran perdita c'ha fatta insieme meco il mondo, sendogli stato tolto il più cortese, il più amabile, il più affezionato Signore a' virtuosi che mai vedesse il sole». Cf. CARTEGGIO (356).

della casata Estense dalle origini fino alla giovinezza di Alfonso II, basata sugli appunti di Lilio Gregorio Giraldi³⁵⁸. In seguito alla “lite di precedenza” nei riguardi di Carlo V con Cosimo I de' Medici, durante il Convegno di Lucca (10 settembre 1541), lo stesso Ercole II «sentì il bisogno di far conoscere al mondo l'antichità e la gloria della sua casa»: designato dunque dall'alto come “storico ufficiale”, in sostituzione del «ricercatore infaticabile di memorie storiche» Gaspare Sardi³⁵⁹, Giraldi si cimenta in un impegnativo recupero dell'*historia* del ducato, pur consapevole delle difficoltà intellettuali e materiali³⁶⁰ relative all'entità del progetto e alla propria connaturata inadeguatezza rispetto alla materia storiografica³⁶¹. Eppure non si accontenterà di questa laboriosa esperienza e della fallimentare ambizione di portare a termine i 48 canti dell'*Ercole*³⁶²: per dimostrare la propria affezione al ducato estense Giraldi sfiderà ancora l'impegno storiografico con la stesura di un poderoso lavoro di modello giucciardiniano in latino, rimasto incompleto e ancora inedito, le *Suorum tempororum historiae* (1565), in cui sarà però percepibile un certo ripiegamento nel passato conseguente alle esperienze negative dei suoi ultimi anni.

Risulta evidente che l'affezione verso la corte estense e i suoi governatori («Signori miei naturali»³⁶³) persisterà anche quando i casi della vita costringeranno Giraldi all'esilio, amplificata anzi dalla nostalgia per la particolare sensibilità letteraria e umanistica dell'ambiente ferrarese³⁶⁴. Poco dopo la morte di Ercole, l'erudito aveva infatti decretato la fine della propria carriera politica. «[...] privato del grado di segretario [...] per certo errore commesso inaver-

³⁵⁸ *Cynthii Ioannis Baptistae Gyraldi nobilis Ferrariensis illustrissimi ac excellentiss, Herculis Atestini II ducis Ferrariensium IIII ab epistolis de Ferrara et Atestinis principibus commentariolum ex Lillii Gregorii Gyraldi epitome deductum*, Ferrariae, per Franciscum Rubeum, 1556. Ludovico Domenichi si occupa della volgarizzazione del volume (*Commentario delle cose di Ferrara et de' Principi d'Este*) e della sua pubblicazione nello stesso anno a Firenze per i tipi di Lorenzo Torrentino.

³⁵⁹ Cf. LAZZARI (1913, 107; 212). Ricorda ancora CAVALLINA (1977, 352-353) che l'opera si inserisce «in un clima di storiografia cortigiana che si era venuta sviluppando in seguito alla “questione della precedenza” tra Estensi e Medici per la quale entrambe le famiglie si sforzavano di pubblicare il maggior numero di prove della loro antica nobiltà [...]».

³⁶⁰ La compresenza di pressanti impegni politici e accademici ha l'effetto di disperdere e rallentare notevolmente l'attività di scrittore: si veda a proposito LEBATTEUX (1974, 261).

³⁶¹ Già nei primi anni '30 Giraldi scriveva a Giovanni Manardi: «[...] io veggo che questa [*scil.* l'impresa di scrivere la storia di Ferrara] non è somma delle mie spalle, né cura da esser polita colla lima mia, non conoscendo io in me quelle condizioni, le quali mi paiono che convengano a chi vuole scrivere istoria lodevolmente». Cf. CARTEGGIO (116-117). Il concetto verrà ribadito molti anni dopo relativamente al progetto del *Suorum temporum historiae*, vd. ancora CARTEGGIO (463). L'autore nei fatti nega il titolo di *historia* alla propria opera, considerandola troppo esigua e parziale per esserne degna: CARTEGGIO (277-279).

³⁶² Nel 1565 Giraldi progetta il completamento dell'*Ercole*, ma non riuscirà a realizzarlo nonostante le migliori intenzioni e le sollecitazioni di autorevoli colleghi come Bartolomeo Cavalcanti: CARTEGGIO (335; 361; 405).

³⁶³ CARTEGGIO (402; 416).

³⁶⁴ Rivolgendosi a Francesco Bolognetti Giraldi lamenta così l'aridità culturale della corte monregalese: «ché fra questi sassi non vi è chi si diletta di quegli studi a' quali e lei e me hanno prodotti i cieli». CARTEGGIO (415).

tentamente nel signar una supplicazione»³⁶⁵ dal nuovo Principe in persona, egli è costretto ad abbandonare la città, il 29 marzo 1561³⁶⁶, alla volta di Mondovì e ad accettare la nomina di docente di Umane Lettere presso il nuovo Studio fondato tre anni prima da Emanuele Filiberto di Savoia³⁶⁷.

Sembra così che la fine della collaborazione con il governo estense sia stata determinata dalle norme inflessibili della cancelleria ducale, ma non è da escludere che essa rientrasse semplicemente in un progetto più ampio, nella nuova linea politica ferrarese di apertura verso i ceti medi, riflesso dei profondi mutamenti politico-culturali postriformistici e delle nuove esigenze del potere rispetto alla cultura. Ciò spiegherebbe anche come all'«intellettuale organico» Giraldi, sia subentrato alla segreteria ducale lo scrittore di origini borghesi, Giovambattista Pigna³⁶⁸.

Si coglie in questo passaggio di testimone il tramonto di un modello di civiltà e nell'esperienza privata del ferrarese, vissuta con amarezza e rancore, il punto di svolta ideologico nella concezione del mondo cortigiano che troverà la sua teorizzazione nel *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile et ben creato nel servire un gran Principe*. Il manuale di comportamento rivolto all'aspirante funzionario pubblico, redatto su espressa richiesta del figlio Lucio Olimpio all'indomani dell'arrivo in Piemonte (ma stampato solo nel 1569 a Pavia quando il suo autore è ormai disilluso di potersi affidare nuovamente alla protezione di un signore³⁶⁹), è costruito su *exempla* dell'antichità e dell'attualità che vogliono illustrare una viso-

³⁶⁵ Cf. Venezia, Archivio di Stato, rubricario di lettere di Ferrara, filza I (1560-1565), il documento è riportato da HORNE (1965, 11). Cf. anche BAROTTI (1792, I 395). Giraldi si scusa, ma inutilmente, delle difficoltà con cui compiva il suo incarico a causa delle frequenti indisposizioni e del medesimo malaugurato errore di distrazione nella compilazione di un registro, in una lettera rivolta ad Alfonso II. Cf. CARTEGGIO (365-366).

³⁶⁶ Nella biografia curata da GIOANNINI (5 non numerata) è indicato invece il marzo 1563. Si veda anche FRANCESCHINI (1970, 124-125).

³⁶⁷ Cf. PEPE (2008, 10). Giraldi deve l'invito presso la Studio piemontese all'intercessione di Antonio Maria Savoia, alto dignitario della corte Sabauda. CARTEGGIO (381). Per una storia dell'Ateneo sabauda si rimanda a VALLAURI (1970 187-191).

³⁶⁸ Cf. LAZZARI (1913, 165 ss.) e FRANCESCHINI (1970, 112). Come avverte PIERI (1978, 516), la parabola cortigiana di Giraldi è necessariamente da inquadrare in questa prospettiva storica a prescindere dalle vicende strettamente biografiche: «La sua disgrazia, [...] è il sintomo di un processo assai più generale: segretario del duca e storiografo di corte diventa, non a caso il Pigna [...] tutto dedito ad un impegno letterario immediatamente propagandistico». In virtù dello storico rancore, anche l'ex-allievo deve aver contribuito a soppiantare gradualmente l'autorità e il prestigio di Giraldi presso la corte. Questa la deduzione di GUERRIERI CROCETTI (1973, 10). Già LAZZARI (1913, 169) definiva il Pigna un uomo senza scrupoli che non aveva esitato, ad es., a sottrarre al Giraldi il privilegio, che gli spettava di diritto, di comporre l'orazione funebre per l'appena defunto Ercole II.

³⁶⁹ Il fattore della rassegnazione a recuperare in qualche modo l'antico ruolo è sottolineato da PIERI (1978, 518-519). Significativa in questo senso è, secondo la studiosa, la scelta di dedicare l'opera ad un cittadino privato e non a un principe: a Pietro Lomellini, nobile genovese capitano al servizio di Filippo II nella battaglia di Lepanto (1571). Vd. CARTEGGIO (427-430).

ne della vita di corte profondamente pessimistica, soggiogata al dominio di potenze assolute, incostanti e invincibili³⁷⁰.

Le opere della tarda maturità rimpiangono apertamente gli anni dell'apogeo estense e l'irrecuperabilità del rapporto con la corte instaurato sotto Ercole II³⁷¹; esprimono con rammarico una degenerazione del ruolo del cortigiano, che perduta la sua funzione di mediatore del potere, diventa servitore ingessato in una condizione di subordinazione, passività e sincerità controllata, obbligato ad una continua e rigorosa dissimulazione: «la Spagna, l'ortodossia, la lotta contro gli infedeli ed eretici si distendono ora sulla passata esperienza cortigiana dell'antico segretario di Ercole II di Ferrara e lo spingono a ricercare il giusto mezzo, “il temperamento”, la “gran prudenza” nei consigli [...]»³⁷². Tuttavia, prima e dopo la caduta in disgrazia, durante tutto il percorso che l'ha condotto da fervente intellettuale di corte, tutelato dal suo Duca, ad indigente esiliato in terra sabauda, Giraldi ha mantenuto coerentemente - con un approccio più o meno disilluso - il proprio proposito di mettere l'arte al servizio del bene pubblico, non si è mai sottratto al dovere civile di stimolare i propri contemporanei ad una indagine approfondita del presente.

Pur attribuendo a tutte le proprie opere un risvolto didattico, scopriremo che il ferrarese elegge il linguaggio tragico, nella fattispecie rappresentativa-performativa, a strumento privilegiato per proporre la riflessione su tematiche direttamente connesse all'attualità e per trasmettere ammonimenti e contenuti morali omologati ad un'immagine ideale di civiltà³⁷³. La

³⁷⁰ Si tratta, secondo MORETTI (1989, XII) di «un rovesciamento delle posizioni che la trattatistica rinascimentale, dal Castiglione al Della Casa, aveva formulato in termini positivi o idealizzati, nei confronti del principe o della vita di corte». in cui «non si scorge più - aggiunge MAESTRI (1991, 91) - [...] quell'ambiente di pienezza e di perfezione che il *Cortegiano* le aveva assegnato». Alcuni aspetti relativi alla concezione giraldiana della vita di corte emergeranno successivamente nell'analisi scenica della *Didone*.

³⁷¹ Dimostrazione di tale irrecuperabilità dei rapporti con la corte estense sarà il trattamento che Giraldi subirà rientrando a Ferrara il 7 ottobre 1573: ormai in gravissime condizioni fisiche, tanto da avere difficoltà a tenere in mano la penna per scrivere («*manu labante*»), quasi ossessionato da «le gotte malvagio», dalla malattia definita «mio grave e lungo male» già nel 1544 - CARTEGGIO (210; 367; 377; 413; 434) - costretto a delegare la gestione dei suoi affari al figlio Cinzio e ad affidarsi alla scarsa disponibilità dell'ex allievo Pigna - MORETTI (1989, 98-99), è ospitato dal fratello Antonio, «povero e dimenticato» dalla città - GUERRIERI CROCETTI (1973, 10). Alla sua morte (29 dicembre) è il collegio medico ferrarese ad occuparsi delle spese funebri - cf. PEPE (2008, 1) - e della tomba nella chiesa di S. Domenico, «vicina all'ultimo scaglione da mano stanca, per li quali s'ascende alla maggior cappella» - GIOANNINI (6 non numerata) - distrutta durante una ristrutturazione della chiesa nel Settecento. La medesima informazione è reperibile in un altro documento coevo. Ne riporta il testo VILLARI (1996, 435 n. 2).

³⁷² Si cita ROSA (1982, 297). Prosegue lo studioso (298): «le conclusioni di questa trattatistica vanno dunque confluendo in un ripiegamento, nella constatazione dell'impossibilità di un “corretto” servizio a corte e di un corretto rapporto con il potere, nello scarto sempre più trasparente, a livello di coscienza, tra un ideale e una ben più difficile realtà».

³⁷³ I valori trasmessi attraverso le opere di Giraldi riassumono l'etica della corte ferrarese secondo HORNE (1962, 147-160): «compassion», «mercy», «fidelity». Per lo studioso infatti, soprattutto le tragedie rappresentano il punto culminante dell'Umanesimo estense, «[...] not as expressions of an unhealthy, sadistic imagination, but as expressions of a humane disposition and an idealistic outlook» (2). Questa idea era già in DONDONI (1959).

tragedia andrà così a collocarsi al centro di un progetto in cui l'arte, e il teatro in particolare, è sentita, per tradizione e per costituzione, come esigenza etica al pari delle leggi e dei governi³⁷⁴. Spiega bene questa idea paterna Celso Giraldi rivolgendosi alla duchessa di Urbino nella lettera che introduce la *princeps* della *Selene*:

«Onde i Soloni ed i Ligurgi per mantenimento e servaggio delle loro Rep. furono isforzati a dar leggi ad imporre statuti con cui raffrenassero e temperassero col timore delle pene i delinquenti. Santo pensiero fu certo di costoro e pratico temperamento lodevole. Ma forse di non minore lode degni furono quegli altri, i quai con la piacevolezza de' theatri e delle scene cercarono di rivocare da i vizii gli animi titubanti, come avean fatto quei primi con la severità delle leggi e con l'asprezza de i flagelli; anzi, tanto più grazioso pensiero fu il loro quanto la lenità vince il severo»³⁷⁵

Avremo modo di analizzare con quali precise dinamiche Giraldi si affianca agli istituti di potere (chiesa e governo) per promuovere nelle proprie *pièces* questo ben strutturato progetto di rinnovamento dei costumi e di regolarizzazione della realtà circostante³⁷⁶.

³⁷⁴ D'altronde «this popular morality was characteristic of the age» rammenta HORNE (1958, 71) e plasma molta produzione teatrale di questi anni in Italia e in Europa, da Lope de Vega a Calderon de la Barca, da Marlowe a Shakespeare, gettando le basi del teatro barocco. Tale produzione è caratterizzata dall'orrore in funzione spettacolare promosso proprio dall'influenza del clima controriformistico e dall'impronta senecana della tragedia. Molto minore invece, secondo HERRICK (1965, 275 ss.), l'influenza sulla tragedia neoclassica francese più profondamente legata all'esperienza grecizzante del Trissino.

³⁷⁵ CELSO GIRALDI (4-5 della sezione dedicata alla *Selene*).

³⁷⁶ MUSUMARRA (1972, 93-111) coglie nella rivoluzione sociale e morale che Giraldi pone alla base del proprio intento pedagogico la vera riforma della tragedia operata dal ferrarese.

Un'esperienza tra teoria drammaturgica e prassi rappresentativa

A partire dalla trattatistica sulle poetiche letterarie e ancor prima dalla massiccia pratica di traduzione e chiosatura della *Poetica*³⁷⁷, Giraldi Cinzio inventa la prima manualistica del teatro moderno, rielaborando una sua personale concezione della composizione drammaturgica che intende mettere a nudo il congegno delle forme drammatiche e trasferirne concretamente sul palcoscenico i moduli astratti³⁷⁸.

L'anomalia di Giraldi consiste nel collocarsi per primo in una zona ancora inesplorata dell'indagine rinascimentale sul teatro, ancorata per molti decenni al doppio polo drammaturgia-scenografia che, procedendo in due filoni paralleli ma sempre svincolati, esclude la questione comune dello spettacolo³⁷⁹: le teorie giraldiane che, come vedremo, considerano la questione della messinscena, seppur frammentariamente e in un discorso più ampio relativo a problemi di poetica, rappresentano un primo momento di convergenza tra ricerca drammaturgica e interesse relativo all'apparato che apre la strada ai trattatisti della rappresentazione, Leone de' Sommi e Angelo Ingegneri: i *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556-1561) e il più tardo *Discorso della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* (1598) si presentano infatti come la sistemazione o la radicalizzazione delle teorie giraldiane³⁸⁰.

Una autonoma interpretazione e attualizzazione delle categorie aristoteliche e delle disposizioni oraziane sta alla base degli scritti teorici di Giraldi che, superando il progetto di un semplice restauro della prassi antica, si muovono oltre il valore archeologico ed estetico del

³⁷⁷ Com'è ben noto la ricerca dei fondamenti del Teatro presso gli intellettuali rinascimentali si muove intorno ad Aristotele da una parte e a Vitruvio dall'altra. La bibliografia in proposito è piuttosto vasta e composita. Basti ricordarne le pietre miliari, a partire dagli studi della storiografia francese su *le lieu théâtral* e su *la fête*, fino ai contributi dei maestri italiani Cruciani, Zorzi, Ruffini, Molinari e Marotti.

³⁷⁸ Cf. *supra* pp. 59 ss. Sull'originalità delle teorie giraldiane, a cui si ispireranno i teorici contemporanei e successivi tanto per approfondirle quanto per contestarle: cf. GUERRIERI CROCETTI (1932, 687-755), ROAF (1959, 49-74); TOFFANIN (1950, 507 ss.); BONORA (1970, 143-184) e BRUSCAGLI (1983c, 161-186). Secondo GARBOLI (1958, 1324) l'opera del ferrarese risulta di importanza indubbia nel panorama teatrale italiano ed europeo. Lo studioso osserva che «[...] il trapianto del genere tragedia nella coscienza drammaturgica del Cinquecento fa capo indubbiamente a lui [*scil.* Giraldi] e alle sue nove tragedie [...]».

³⁷⁹ Come mostra MAROTTI (1974, 224), Sono rarissimi gli editori, gli esegeti e i commentatori rinascimentali ad Aristotele e a Vitruvio che pongano il problema scenico in relazione a esigenze drammaturgiche precise: forse CASTELVETRO (119-300), parte III particelle 2-13, che considera l'azione e l'ambientazione scenica dei personaggi fondamentali al senso della drammaturgia e Serlio che vede lo spazio scenico in funzione del contenuto che lo occuperà. Per una panoramica sulla posizione dei trattatisti rinascimentali dal punto di vista scenico si rimanda a PUPPI (1951, 57-63).

³⁸⁰ Il primo si appoggerà agli spunti giraldiani per approfondire le proprie teorie, il secondo se ne distaccherà affermando una sorta di «sottinteso antigiraldismo». Per il lascito giraldiano al de' Sommi cf. MAROTTI (1968, LXI ss.), per l'atteggiamento dell'Ingegneri che «oblitera l'intera stagione giraldiana», vd. BRUSCAGLI (1983c, 163).

canone, in direzione di un valore formativo, di una riformulazione moderna, sostanzialmente nuova, della fisionomia dei generi teatrali ancora in via di codificazione, in particolare della tragedia caduta in disuso da secoli e percepita come termine d'eccellenza, «in gravità ad ogni sorte di composizione [...] superiore»³⁸¹. La consuetudine alla dialettica derivatagli dalla formazione scientifica permette forse al drammaturgo ferrarese una analisi più lucida delle problematiche rimaste irrisolte con le sperimentazioni coeve, circa le possibilità di formulare un genere tragico in lingua volgare, che sappia rivalorizzare il patrimonio culturale tradizionale ma che torni ad essere «teatro teatrale»³⁸², arte atta alla rappresentazione e inscindibile da una stretta connessione col pubblico, verso il quale l'intellettuale è chiamato ad evadere una vera e propria responsabilità sociale.

Giraldi si orienta così verso un moderato distacco dalle *auctoritates* antiche che comporta la rottura di una normativa troppo rigida e verso il ritrovamento di un giusto equilibrio con il gusto contemporaneo³⁸³ che lo induce a sottoporre ogni principio teorico a criteri di effi-

³⁸¹ Cf. DISCORSI (211). La “malinterpretazione” (in parte voluta) di Aristotele deriva, avverte lo stesso Giraldi, da un'oscurità di fondo che caratterizza la *Poetica*, «piena di difficoltà incredibile» - cf. DISCORSI (173). Nella dedicatoria dell'*Orbecche* - CARTEGGIO (180) - l'autore insiste: «Ancora ch'Aristotele ci dia il modo di comporre, egli, oltre la sua natia oscuritate, la quale (come sapete) è somma, riman tanto oscuro e pieno di tante tenebre, per non vi essere gli auttori de' quali egli adduce l'autoritadi e gli essempli per confirmazione degli ordini e delle leggi ch'egli impone agli scrittori d'esse, ch'a fatica è intesa, non dirò l'arte ch'egli insegna, ma la deffinitione ch'egli dà della tragedia». Questa giustificazione in qualche modo accelera il processo di allontanamento dalla regola innescato dal drammaturgo ferrarese e si fa strumento di polemica contro teorie drammaturgiche divergenti come quella dello Speroni, basate sugli stessi dettami aristotelici ma legate ad una concezione metastorica dell'arte. A proposito della posizione «non allineata» della trattatistica giraladiana cf. ARIANI (1971, 432-450); BARILLI (1973, 152-154); ARIANI (1974, 115-178); BRUSCAGLI (1972, 55-56) e ROAF (1982).

³⁸² «Teatro letterario» vs «teatro teatrale»: così definisce gli opposti poli della riflessione rinascimentale sulla tragedia APOLLONIO (2003, 493). Il ripiegamento su se stessa della cultura accademica cinquecentesca imprime alla tragedia italiana (ed europea) una tendenza all'intellettualismo che ha l'effetto di generare un «teatro “letto” o “parlato” più che rappresentato: soprattutto “pensato”», spiega ancora APOLLONIO (2003, 487). In Giraldi, invece, strutture e contenuti sono concepiti in funzione di una «teatrabilità» delle *pièces*, «designed expressly for the stage», come dice BARISH (1994, 23). In questo risiede la vera novità apportata dal drammaturgo ferrarese secondo SAVARESE (1971, 112). L'idea si trova già abbozzata in HERRICK (1965, 73).

³⁸³ Cf. DISCORSI (222-223). La disponibilità ad aperture e concessioni sembra derivare a Giraldi dall'impostazione “umanistica” e “moraleggiante” adottata da Maggi nel suo commento alla *Poetica* (1550). Cf. JAVITCH (1988, 203). TOFFANIN (1950, 507-508) arriva ad insinuare che le opere teoriche giraladiane non avrebbero potuto esistere senza la mediazione del maestro. Ad ogni modo, va ricordato, come annota OSBORN (1996, 40), che «He [*scil.* Giraldi] is quite prepared to flout the authority of Aristotle where he sees this as conflicting with contemporary requirements». Va detto che da questo punto di vista Giraldi intraprende una strada già segnata, in ambito comico, dall'Ariosto, attento ad una rielaborazione del teatro latino che lo avvicinasse alle inclinazioni del pubblico ferrarese, rendendolo più vivo. Proprio per la sua meno problematica adattabilità al gusto contemporaneo, oltre che per la sua connaturata gravità e per l'amore per lo spettacolo insito nella mentalità romana (anche di «gran giudici» eruditi e severi come Livio o Cicerone), Giraldi antepone costantemente il modello teatrale latino a quello greco, percepito come rigido e spesso fallace. DISCORSI (209): «Bastami per ora che possiate [*scil.* voi, Giulio Ponzoni] vedere che ciò che si trova negli autori greci non è lodevole, né degno d'imitazione, e che non dee giudizioso scrittore dar tanto di riputazione all'autorità degli antichi che voglia anco imitare i lor vizi; [...]». Cf. anche CARTEGGIO (163; 180).

cacia spettacolare anche quando ne consegue la formazione di un pensiero eterodosso o addirittura contraddittorio³⁸⁴.

«E se forse in qualche parte mi son partito dalle regole che dà Aristotele per conformarmi co' costumi de' tempi nostri, l'ho io fatto coll'esempio degli antichi [...]. Ed oltre a ciò lo mi ha concesso il medesimo Aristotele, il quale non vieta punto, quando ciò richiede o luogo o tempo o la qualità delle cose che sono in maneggio, il partirci alquanto da quell'arte ch'egli ha ridotta sotto i precetti che dati ci ha»³⁸⁵

L'esperienza giraldiana, che conclude un lungo periodo di sperimentazioni e conferma l'orientamento del gusto di un'intera generazione di intellettuali (da Trissino, a Rucellai, a Pazzi de' Medici, a Speroni)³⁸⁶, dimostrerà che l'opera letteraria di per sé non può essere più sufficiente a costituire l'avvenimento teatrale e che le leggi dell'arte non possono nascere da dottrine aprioristiche ma devono scaturire dalla personalità dell'autore moderno, ben “educata” attraverso la lezione degli antichi, e attraverso il definitivo trasferimento dell'indagine drammaturgica dalle aule accademiche al laboratorio scenico³⁸⁷: l'*Orbecche* giraldiana, non a caso, è la prima tragedia regolare ad apparire sulle scene italiane, «a otto anni dall'incendio del teatro ligneo dell'Ariosto, nel 1541, in una corte ferrarese sempre sensibilissima agli avvenimenti teatrali»³⁸⁸.

³⁸⁴ DOGLIO (1972, XLV-XLVI) sottolinea che il drammaturgo ferrarese «[...] mostrava di accettare molti dei precetti aristotelici, ma in realtà, [...] li piegò sempre alle sue esigenze teatrali». ARIANI (1994, 394) definisce le opere teoriche giraldiane come un «grande manifesto di avanguardia letteraria [...], senza troppe reverenze nei confronti dei mostri sacri del classicismo accademico». Anche nell'analisi di ANDRISANO (2008, 17-27) della *Lettera sopra il comporre le satire* emerge l'interesse di Giraldi per gli aspetti legati allo spettacolo e alla sua relativa ricezione. «G. appare altamente consapevole che scrivere per il teatro non può costituire un puro esercizio letterario, anche se il testo verbale giraldiano rimane codice di importanza rilevante e tradisce intenzionalmente la ricca e variegata esperienza di lettore, nonché l'attenzione a compiacere gli altrettanto eruditi spettatori» (22).

³⁸⁵ LD D (169). Non a caso JAVITCH (1988, 197) definisce le teorie giraldiane (ma anche quelle trissianane e tassiane) come «self-referential». La liceità di evadere dalla normativa tradizionale è ribadita anche nel prologo dell'*Altile* - cf. WEINBERG (1970, I 489) - vv. 6-9: «E perciò crede ora il poeta nostro / che si ferme non sian le leggi poste / a le tragedie che gli sia dato / uscir fuor del prescritto in qualche parte». Si tratta di un aristotelismo «temperato», secondo SCRIVANO (1998, 233). Sulla reinterpretazione giraldiana dei concetti aristotelici si vedano anche BONORA (1971, 235-236); LUCAS (1984, 53-72) e GUIDOTTI (2002, 76 ss.).

³⁸⁶ Si pensi ad es. alla *Tullia* del Martelli, «nata come colto esperimento» ma priva di una «vita teatrale», oppure al «laboratorio formale» di Speroni, tutto giocato su «una poetica della meraviglia e della rarità» come strategie della scrittura tragica e sul rifiuto della rappresentazione. Si vedano rispettivamente DOGLIO (1972, XL) e JOSSA (1996, 39).

³⁸⁷ È normale che avvenga questo passaggio cruciale con Giraldi se è vero, come afferma PIERI (1991, 129) che «per lui il problema della tragedia ha fortissime implicazioni coreutiche, che precedono e sovrastano le componenti letterarie e critiche». Questo tentativo di riattribuire il teatro alla scena è tuttavia tutt'altro che vincente e definitivo, per lo meno presso i dotti accademici sei-setteseschi; così «l'eredità del grande e misconosciuto Giraldi Cinzio la raccolgono i veri uomini di teatro, gli attori dell'Arte, che assecondano il gusto del pubblico [...] e lo tengono avvinto mettendo a frutto tante idee del lontano fondatore della tragedia» (139).

³⁸⁸ MAROTTI (1974, 225).

Pur consapevole - ed orgoglioso - della propria operazione di *renovatio* della *performance* tragica (che finalmente supera quell'idea di teatro letterario limitata ad una solennità verbale inconciliabile con la concretezza scenica)³⁸⁹, Gibaldi aspira a conservare credibilità presso la comunità intellettuale e ad ovviare agli attacchi di critici e detrattori che lo accusano di sbilanciare eccessivamente le proprie teorie a favore dello spettacolo e di allontanarsi troppo tanto dagli schemi della tradizione quanto da qualsiasi concezione puramente estetica dell'opera d'arte³⁹⁰. A questo scopo il drammaturgo si impone di sottostare ad una serie di compromessi che lo inducono ad una certa discordanza in termini nella definizione del ruolo della messinscena, e lo fanno oscillare continuamente tra i due poli del problema. Così, pur continuando a concepire la tragedia come “genere letterario” e pur tentando di sottolineare il potere del testo poetico, rispetto all'avvenimento accidentale della rappresentazione, di muovere autonomamente gli affetti grazie ad una sua «occulta virtù»³⁹¹, Gibaldi non sa rinunciare al primato dello spettacolo sul testo letterario, teorizzando esplicitamente la possibilità di provocare nel pubblico terrore e pietà anche attraverso la sola esperienza visiva³⁹²: così, raggiungendo un

³⁸⁹ Dichiarò Gibaldi: «ai nostri giorni hanno avuto da me principio le rappresentazioni delle tragedie, per tanto spazio di anni tralasciate» cf. DISCORSO in ANTIMACO (1864, 78). E ancora: «E l'*Orbecche*, rappresentata novamente in Parma da que' grandi e giudiciosi Signori e da quella onorata Accademia, ha dato chiaro testimonio quanto loro sia piaciuto vederla nella forma nella quale io l'ho composta e fatta rappresentare; come quegli che doppo tanti secoli ho rinovato l'uso dello spettacolo delle tragedie, il quale era poco meno che andato in obliuione. Ché, ancora che il Trissino sia stato primo di tutti a comporre lodeuole tragedia in questa lingua, non fu però introdotta in scena la sua *Sofonisba*». Cf. LD (164-165). Si veda a proposito *supra* p. 101. Di tale controtendenza gibaldiana MERCURI (1973, 89) sottolinea il carattere “istituzionale”, osservando che «portare la tragedia dalle accademie alla scena [...] implicava il disegno di una politica culturale».

³⁹⁰ Come ha dimostrato ARIANI (1971, 432-450), fin dall'analisi testo della prima tragedia, *Orbecche*, è possibile constatare in che modo Gibaldi abbia potuto mettere in crisi sia la normativa tradizionale che il classicismo trissiniano: Speroni e Minturno sono solo i maggiori poli di opposizione teorica al modernismo gibaldiano. Cf. ROAF (1982) e COLOMBO (2010, 153-182). Ricorda infatti PIERI (1991, 131), come le aspettative e la passione che a Ferrara circondano la questione della tragedia emergano chiaramente dalla continua necessità dell'autore di giustificare, nei suoi prologhi o nelle dedicatorie, le proprie licenze rispetto alla tradizione.

³⁹¹ Questa qualità permette una fruizione ottimale già alla lettura: «readers may stage the text in their minds and, inspired by the suggestive power of the word, envision the action and the theatrical signs articulating it» osserva DI MARIA (2001, 197). La diligenza con cui il poeta compone la propria favola deve essere tale che «senza lo spettacolo anco muova gli affetti di chi legge, sicché non paia che ciò avvenga solo per la forza dell'apparato». DISCORSI (220). L'esempio massimo, spiega Gibaldi - DISCORSI (187-188) - è rappresentato da Sofocle, capace di suscitare la medesima commozione con o senza il sostegno della messinscena. Su questa qualità del testo scritto, chiamata a ricercare la risposta emozionale del pubblico in sostituzione della rappresentazione, si basa la drammaturgia del più aristotelico dei tragediografi cinquecenteschi, Giangiorgio Trissino. Cf. WEINBERG (1970, II 25).

³⁹² «E che il Gibaldi abbia una debolezza per il teatro come spettacolo lo si vede anche dai suoi atteggiamenti direi di compromesso con la poetica imperante e intransigente: la sua tragicommedia, la sua pastorale non sono che pretesti letterari dietro i quali si nasconde un interesse per le capacità spettacolari del testo». SAVARESE (1971, 125). Ne è dimostrazione anche l'esplicita fiducia che il drammaturgo ripone sull'impatto emotivo provocato dall'opera d'arte “che si guarda”, sia essa pittura, scultura o teatro: «Ma nel vero [...] molto più pigramente muovono gli animi le cose che si odono che quelle che si vedono». Cf. DISCORSI (186). È evidente il ricordo dei versi oraziani (*ars* 180-182): *Segnius irritant animos demissa per aurem / quam quae sunt oculis subiecta fidelibus et quae / ipse sibi tradit spectator [...]*. In alcuni casi nel teatro gibaldiano,

grado estremo di autonomia rispetto alla *Poetica*, egli asserisce di preferire che «compaia nella scena favola di non molto pregio che sia ben rappresentata, che averne una lodevolissima che abbia gli istrioni freddi ed inetti nell'azione»³⁹³.

L'intreccio, dominio assoluto del poeta³⁹⁴, giunge alla sua massima espressione solo attraverso l'intervento dell'arte attorica e dell'apparato scenico, concepiti come complessità di elementi imprescindibili all'evento teatrale:

«[...] è di non piccola importanza l'apparato, perché essendo principalmente composta la favola per la rappresentazione, non si puote ella, senza l'apparato convenevolmente rappresentare. E contiene l'apparato la fabbrica della scena, gli istrioni ed i loro vestimenti e le macchine col mezzo delle quali si fanno nascere le meraviglie, come l'apparire degli dei, se la qualità della favola introdotta il chiede, il fare veder fulguri, sentir tuoni, cader dal cielo grandine e pioggia, ed altre tali cose, le quali nondimeno arrecano bruttezza e sconvenevolezza, se non vi sono attamente, ed a tempo introdotte; [...]»³⁹⁵.

Ciò spiega come l'interesse per la spettacolarità e la performabilità del testo drammatico stia alla base di tutta la speculazione teorica giraldiana sui generi teatrali, dalla *Lettera in difesa della Didone* in avanti, rispondendo all'esigenza pratica di innescare una “comunicazione” col pubblico, di catturarne e mantenerne l'attenzione attraverso la leva dell'emotività³⁹⁶; ciò spiega anche l'innovativo “impegno registico” volto alla ricerca di una dizione drammaturgica che si presti al «parlar pieno di affetto», e degli artifici che rendano il testo concretamente recitabile ed agibile sul palcoscenico³⁹⁷.

ricorda però SCRIVANO (1982, 96), l'aspetto uditivo (la parola del testo) continua a sovrastare quello visivo, bloccando lo spettatore in una condizione di mero ascoltatore.

³⁹³ DISCORSI (220). E, analogamente «poco gioverebbe compor favola un poco più lodevole, e che poi ella si avesse a rappresentare odiosamente». Cf. ancora DISCORSI (184).

³⁹⁴ Nella trama risiede «il nodo» dell'azione, il principio e l'«anima della tragedia» attraverso cui avviene la *mimesis*, chiave della composizione che regge «la forza del muovere gli affetti tragici» e la capacità di svelare gli aspetti più reconditi, i conflitti più intimi di una determinata realtà storica e sociale. Cf. DISCORSI (176-177). Giraldi inoltre specifica: «[...] mi par che non senza cagione abbia voluto Aristotile 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». Allestimento, musica e dizione sono i mezzi attraverso cui si compie l'imitazione anche secondo Aristotele. *Poet.* 1449b 31-35: ἐπεὶ δὲ πρῶτον ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μῦθον τραγωδίας ὁ τῆς ὀψέως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξεις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

³⁹⁵ DISCORSI (234). L'accento posto da Giraldi sulla macchinistica è un sintomo dell'orientamento della civiltà teatrale ferrarese verso la spiccata spettacolarità che prenderà piede dalla metà del Cinquecento in avanti: cf. CAVICCHI (1971, 56).

³⁹⁶ Perfettamente azzeccata anche in questo contesto la riflessione - citata in FERRONE (1982, 74) - che Ludovico Zorzi offre in relazione al contributo del teatro di Ruzante: «Il teatro fatto dagli autori dove le cose stanno bene 'nella penna', sta per cedere il passo al teatro fatto dagli attori, dove le cose stanno finalmente e solamente bene 'nella scena'».

³⁹⁷ CARTEGGIO (317).

L'erudito ferrarese, pur delegando alla figura del *corago* «la cura di tutto l'apparecchio della scena»³⁹⁸ autorizza il poeta, anche teoricamente, a partecipare all'organizzazione e alla buona riuscita dello spettacolo, facendo in modo «che si scopra, all'abbassar della coltrina, scena degna della rappresentazione della favola, sia ella comica o tragica»³⁹⁹. Con questa motivazione Giraldi è spinto ad impegnarsi personalmente anche dietro le quinte delle proprie rappresentazioni, ad entrare in un diretto rapporto con la pratica teatrale⁴⁰⁰. Attraverso un'epistola rivolta al duca Ercole II siamo a conoscenza che alla fine del 1549, ad es., il drammaturgo è stato assorto nel laborioso allestimento dei suoi *Antivalomeni*, nella supervisione delle prove attoriche e delle varie fasi della messa in scena⁴⁰¹:

«Illustrissimo ed eccellentissimo Signore mio, [...] io significo a Vostra Eccellenza che la cosa [*scil.* la favola ch'ella vuole che si reciti] è in tal termine che si potrebbe rappresentare di giorno in giorno, per quello che mi prometto di cadauno degli istrioni provato da per sé. Ma non gli ho ancora potuti ridurre tutti insieme. Però credo che non sarà se non bene ch'essendo Vostra Eccellenza d'animo ch'ella si rappresenti, faccia dare qui commissione ad alcuno che radduni i dicitori, tanto che almeno due o tre volte si provi tutta insieme, acciò che non venga in scena così rozza. [...]»⁴⁰²;

Il profondo interesse per l'efficienza dell'apparato scenico sembra dunque andare di pari passo con lo studio diretto delle dinamiche del lavoro attoriale. Riconoscendo in esso l'elemento assolutamente centrale della pratica teatrale e determinante nell'esito di qualsiasi rappresentazione, Giraldi cerca di individuare e teorizzare le strategie che rendono più efficace la recitazione e la presenza scenica dei suoi «istrioni», strategie alle quali è affidato l'impatto sull'emotività del pubblico e, con esso, la trasmissione del messaggio morale:

³⁹⁸ Giraldi parla di corago riferendosi - DISCORSI (219) e anche CARTEGGIO (180) - ad es. a Girolamo Maria Contugo, responsabile organizzativo e insieme finanziatore, attraverso la tesoreria estense, della prima messinscena dell'*Orbecche* nel 1541 - e stimolo alla sua stessa composizione secondo NAPOLI SIGNORELLI (1813, V 51). Che le rappresentazioni giraldiriane avvenissero a spese del duca emerge dal *Libro d'entrata e spesa* dell'anno 1563, come annota SUTTINA (1932, 282, n. 2). Sull'accezione cinquecentesca del termine cf. SERGARDI (1991, 54-55).

³⁹⁹ DISCORSI (219).

⁴⁰⁰ È molto importante che la composizione tragica sia strettamente associata alla conoscenza diretta «dell'arte» (in quanto mestiere) spiega Giraldi al discepolo-attore Giulio Ponzio Ponzoni in apertura del *Discorso su commedie e tragedie*: DISCORSI (173). La vicinanza al lavoro dei propri attori emerge anche nella lettera in morte del giovane Flaminio Ariosto: CARTEGGIO (182-183).

⁴⁰¹ «Dalla recitazione, alla meccanica dell'azione, agli elementi spettacolari, [...] all'apparato scenografico [...]», l'interesse per la rappresentazione in Giraldi è totale e costante, osserva SAVARESE (1971, 125).

⁴⁰² La lettera è datata 3 novembre 1549. Cf. CARTEGGIO (237-238). Ancora, da un'annotazione autografa del Giraldi riportata nell'edizione del 1864 degli *Scritti estetici* - ANTIMACO (1864, XXXII) - sappiamo che egli ha sospeso la revisione dell'*Ercole* dal 7 al 20 giugno 1555 «per essere stato occupato nella rappresentazione della *Cleopatra*», probabilmente con le medesime «funzioni registiche». Non a caso RICCÒ (2008, 60) definisce il Giraldi autore e teorico teatrale, nonché «apparatore».

«il poeta [...] dee cercar di aver gli istrioni così bene introdotti, che le persone ch'essi rappresentano siano così gentilmente finte che paiano vere, non solo quanto alla qualità della favella, ma quanto al muovere degli affetti che, se l'istrione non rappresenta con la sua passione quelle azioni che sono da essere impresse negli animi di quelli che ascoltano, rimangono gli affetti freddi e senza efficacia»⁴⁰³.

Nel costante rispetto del criterio di verosimiglianza, elevato a «regola universale»⁴⁰⁴ tanto della composizione quanto dell'esecuzione drammatica, *Giraldi stabilisce che i ruoli debbano essere attribuiti partendo da una attenta selezione basata sull'aderenza fisica e mentale al personaggio* («perché ogni persona non è atta a fare ogni parte»⁴⁰⁵), sul *physique du rôle* se vogliamo. In virtù dello stesso principio e per non fornire un deleterio esempio di «mal costume», gli attori - il cui allenamento è impostato su una grande disciplina, imprescindibile alla costruzione di un personaggio convincente ed incisivo⁴⁰⁶ - devono rispettare il *decorum* che si addice alla loro specifica natura, nelle azioni e nel linguaggio, sottoponendosi per entrambi a parametri di fedeltà all'uso quotidiano senza mai abbassarsi ad atteggiamenti plebei ed escludendo a priori ogni forma espressiva che fuoriesca dalle inclinazioni congenite⁴⁰⁷. Questa speciale attenzione verso l'individuazione delle «maniere» proprie del personaggio risulta con tutta probabilità influenzata dalla trattatistica coeva sul comportamento che definisce gli atteggiamenti dell'uomo nato nobile nell'ambito del suo «recitare sociale»⁴⁰⁸.

Le capacità mimetiche dell'attore possono essere allenate, al pari di quelle dello scrittore o dell'artista, attraverso l'osservazione diretta e scrupolosa delle situazioni e delle persone da ritrarre, come mostra la straordinaria esperienza di Leonardo da Vinci che *Giraldi richiama esplicitamente come modello esemplare*:

⁴⁰³ DISCORSI (219).

⁴⁰⁴ DISCORSI (223). Una serrata analisi della concezione giraldiana del verisimile (in relazione alla polemica con lo Speroni) è proposta da ROAF (1991, 143-149).

⁴⁰⁵ DISCORSI (222).

⁴⁰⁶ «[...] gli istrioni non vi siano introdotti oziosi e non faciano confusione, ma portino con essi loro le parti e gli effetti a loro convenevoli»; cf. LDD (166).

⁴⁰⁷ «Neppure si dee porre molto studio nella scena, ma intorno agli istrioni, perché debbono anch'essi aver movimenti, parole e vesti convenevoli alla azione che si rappresenta [...] acconciate all'uso de' nostri tempi [...]»: DISCORSI (219). Sul tema Giraldi si era già soffermato a lungo (209-211) specificando (213), relativamente alla questione del linguaggio, come esso dovesse essere «signorile» ma conformarsi al motto latino «*Tu nihil invita dices faciesve Minerva*» (certamente apprezzato attraverso Hor. *Ars* 385 e Cic. *De off.* I 110), cioè dovesse essere determinato da misura ed equilibrio, da quei caratteri di spontaneità nati «dalla natura medesima della cosa e non dall'arte, o dallo studio dello scrittore». In verità, l'accostamento del linguaggio poetico alla «natural vena», è nella poetica giraldiana una condizione imprescindibile di tutta la letteratura. Si considerino a riguardo i giudizi negativi a Stazio e Valerio Flacco, pur considerati grandi poeti dell'antichità. Cf. DISCORSI (134) e CARTEGGIO (327).

⁴⁰⁸ Sulla caratterizzazione dei personaggi giraldiani in base ai codici di comportamento cinquecenteschi si tornerà più diffusamente altrove. Cf. *infra* pp. 135 ss.

«Giova anco al poeta far quello che soleva fare Leonardo Vinci, eccellentissimo dipintore. Questi, qualora voleva dipingere qualche figura, considerava prima la sua qualità e la sua natura; cioè se doveva ella essere nobile o plebea, gioiosa o severa, turbata o lieta, vecchia o giovane, irata o di animo tranquillo, buona o malvagia; e poi, conosciuto l'esser suo, se n'andava ove egli sapeva che si ragunassero persone di tal qualità; e osservava diligentemente i lor visi, le lor maniere, gli abiti e i movimenti del corpo, e trovata cosa che gli paresse atta a quel che far voleva, la riponeva collo stile al suo libriccino, che sempre egli teneva a cintola, e fatto ciò molte volte e molte, poichè tanto raccolto egli avea, quanto gli pareva bastare a quella imagine ch'egli voleva dipingere, si dava a formarla, e la faceva riuscire maravigliosa»⁴⁰⁹

Per favorire la conformità ad una “recitazione naturale”, verosimile e quindi più vicina all'animo dello spettatore, Giraldi parte dai propri testi drammatici, con la consapevolezza che l'organizzazione retorica, dunque la scelta e la combinazione degli elementi verbali e la ricercatezza stilistica influenzano la dicibilità del testo e l'interazione col movimento e, con essi, l'impatto sul pubblico⁴¹⁰. Allo stesso scopo, egli va inoltre alla ricerca di una forma metrica che, «come nata per lo parlare comune»⁴¹¹, possa corrispondere al trimetro giambico greco-latino, metro teatrale per eccellenza, e gli permetta di attribuire al testo tragico una forma «simigliantissima al parlare familiare de' nostri tempi»⁴¹². L'elezione del verso sulla prosa, argomentata nella *Lettera in difesa della Didone* attraverso l'appello ad *auctoritates* antiche e moderne⁴¹³, conduce il drammaturgo ad identificare negli endecasillabi sciolti i versi «convenevolissimi alla scena», per la loro capacità di prestarsi al «parlare a vicenda», di ricalcare con

⁴⁰⁹ DISCORSI (164).

⁴¹⁰ Elemento costante della poetica giraldiana, il rifiuto dell'eccessiva ampollosità (tipica della lingua spagnola) è giustificato anche dalla concezione pedagogica dell'opera d'arte che opera sull'emotività del lettore/spettatore attraverso uno stile tendente a decoro e essenzialità – come conferma la lettera a Tasso: CARTEGGIO (319) – nonché da una più concreta questione socio-culturale e politica, cioè dalla necessità di assecondare la posizione filofrancese, e dunque antiispanica (sancita dal trattato di Ferrara del 1527) del duca Ercole II, sposato con Renata, cognata di re Francesco I, in perpetua lotta con l'imperatore Carlo V. Cf. CHIAPPINI (2001, 272). Il ferrarese dichiara ripetutamente il suo essere «amatore della facilità, e [...] nemico delle voci gonfie e pompose, con strepiti» in qualunque genere letterario si cimenti, sia esso poetico e prosastico; CARTEGGIO (215; 295). JOSSA (1996, 26) definisce questa caratteristica come «realismo espressivo», necessario a Giraldi per adeguare il linguaggio tragico alla sua «concezione realista della poesia». Questo principio teorico ha il difetto di poter sfociare in una povertà ed «opacità» di dettato giudicata piuttosto severamente dalla critica. Cf. ad es. SOLIMANO (1990, 289).

⁴¹¹ DISCORSI (96).

⁴¹² Cf. LD (156) e DISCORSI (190-191). Sull'adozione del verso sciolto nella tragedia rinascimentale a partire dal Trissino cf. NERI (1904, 27 ss.) e BERTANA (1905, 22-30).

⁴¹³ Da una parte i tragici greci, Aristotele (*Poet.* 1449b, 29-31: λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ὀρθὸν καὶ ἁρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῦ εἶδεναι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περραίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους) e Orazio (*ars* 79-82: *Archilochum proprio rabies armavit iambo; / hunc socci cepere pedem grandaeque coturni, / alternis aptum sermonibus et popularis / vincentem strepitus et natum rebus agendis*) dall'altra l'esperienza del Trissino e la rielaborazione in endecasillabi sdrucchioli di *Cassaria* e *Suppositi* dell'Ariosto. Cf. DISCORSI (96; 196). Sull'approccio alla questione da parte di Giraldi e degli altri drammaturghi italiani del XVI secolo cf. HERRICK (1965, 259-274).

maggiore efficacia il ritmo e la libertà del parlato quotidiano⁴¹⁴, di conferire credibilità al dialogo, senza privarlo delle sue doti di gravità e maestà⁴¹⁵.

La pratica ha insegnato al drammaturgo ferrarese che una cattiva recitazione (che non sappia esprimere sentimenti realistici, «non isforzati, ma nati dalla natura della cosa»⁴¹⁶) può infatti scadere in un controproducente effetto ridicolo e, poiché non innesca il processo della catarsi, può minare l'esito stesso dello spettacolo anche nel caso esso sia costruito su un testo molto efficace già alla lettura.

Per questa ragione agli «istrioni» giraldiani è imposta una notevole “qualità attorica”, che implica prima di tutto la capacità, rivelatrice dell’«intenzione» del personaggio e supporto agli stimoli visivi dello spettacolo, di parlare e di pronunciare diligentemente le battute con voce scandita e solenne⁴¹⁷. Come sostegno alla tecnica declamativa dei suoi attori Gibaldi offre anche l'intervento, non percepibile al pubblico, di musicisti e suonatori che «con la misura delle note del canto» forniscono «il modo di levare e deprimere la voce per dilettere»⁴¹⁸.

In secondo luogo tale qualità attorica richiede una certa domestichezza con le “tecniche del corpo”, la possibilità di utilizzare i «composti movimenti del dorso, delle mani e di tutto il

⁴¹⁴ DISCORSI (215). L'idea deriva ovviamente dalla precettistica antica: Aristot. *Poet.* 1449a, 22-29: τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἐχρῶντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἢ φύσιν τὸ οἰκεῖον μέτρον εὔρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἔστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἕξάμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ὁμονίας. All'inizio usavano il tetrametro perché la composizione era satiresca e orientata verso la danza; ma quando si affermò il parlato, fu la natura stessa a trovare il metro idoneo: il giambo è infatti il metro più colloquiale, come prova il fatto che nella nostra conversazione ci capita di fare molti giambi e pochi esametri, e solo quando ci si allontana dal ritmo discorsivo. Trad. di PADUANO (2009, 11); Hor. *Ars.* 79-82: *Archilochum proprio rabies armauit iambo; / hunc socci cepere pedem grandaeque coturni, / alternis aptum sermonibus et popularis / uincens strepitus et natum rebus agendis.* Fu col giambo / che Archiloco armò la sua ira; poi con esso / s'espressero commedia e tragedia, il metro più adatto al parlar dialogato, a far trionfare l'azione ed infine / a dominare lo strepito della folla vocante. Trad. di DOTTI (2008, 171). Non a caso, afferma STEADMAN (1964, 384), «in italian drama – comedy, tragedy and pastoral – versi sciolti soon become conventional».

⁴¹⁵ «Tanto è ella famigliare questa sorte di versi al parlare, ed allo scrivere di ogni di». Per la stessa ragione i versi sciolti non sono «convenevoli a materia eroica». Cf. DISCORSI (96-97). Non va però dimenticato che per Gibaldi il linguaggio della tragedia deve continuare ad essere «grande, reale, e magnifico, e figurato». Cf. DISCORSI (211).

⁴¹⁶ DISCORSI (222).

⁴¹⁷ DISCORSI (220): «[...] la forza della viva voce è maravigliosissima, qualunque volta ella, accompagnata con l'azione, si acconcia alla qualità delle cose delle quali ella ragiona. E in questo riesce maraviglioso il nostro Montefalco [...]». L'importanza indubbia della parola nel teatro giraldiano - e il rifiuto programmatico della danza come «quasi cosa da plebeo»: DsS (35) - non può, tuttavia, ridurre il modello recitativo giraldiano a “parola pura” «che censura dalla scena ufficiale del teatro l'espressività corporale e realistica degli istrioni di piazza [...]», come invece sostiene PIERI (1991, 137).

⁴¹⁸ Da questo punto di vista Gibaldi si avvale degli esempi dell'oratoria romana forniti da Cicerone (*De orat.* III 60, 225: «*Itaque idem Gracchus, [...] quod potes audire, Catule, ex Licinio cliente tuo, litterato homine, quem servum sibi ille habuit ad manum, cum eburneola solitus est habere fistula qui staret occulte post ipsum, cum contionaretur, peritum hominem, qui inflaret celeriter eum sonum, quo illum aut remissum excitaret aut a contentione revocaret*») e dell'osservazione del mondo circostante: in particolare questa tecnica trova efficace applicazione presso alcuni predicatori. Cf. DISCORSI (194).

corpo»⁴¹⁹ e le espressioni facciali per suscitare sentimenti piacevoli o dolorosi in base al tipo di rappresentazione. Per Gibaldi il teatro è prima di tutto «ininterrotta mozione degli affetti», esperienza di comunicazione e scambio emotivo⁴²⁰. Perché tale esperienza si realizzi compiutamente tanto il drammaturgo quanto l'attore sono chiamati ad utilizzare gli espedienti dell'oratoria classica, patrimonio di tecniche in continua migrazione tra il mondo dei retori e quello della rappresentazione scenica, secondo una tradizione che risale a Cicerone e Quintiliano, teorizzatori della potenza evocativa del linguaggio, da una parte, e dell'importanza capitale della *actio*, cioè delle modalità esecutive del discorso e della presenza scenica, dall'altra⁴²¹. In questo modo, il tentativo di innescare una crescita pedagogica nello spettatore, nonché di suscitare in lui «compassionevoli affetti» indissolubilmente uniti ad un «meraviglioso piacere»⁴²², sembra passare attraverso l'esaltazione di strategie oratorie di coinvolgimento dell'uditorio⁴²³, attraverso il *motus affectuum* ciceroniano filtrato dalla retorica umanistica di Calvagnini, Lilio Gregorio Gibaldi e Cavalcanti.

⁴¹⁹ Cf. DISCORSI in ANTIMACO (1864, II 110).

⁴²⁰ Tale concezione del teatro permette al drammaturgo di trasferire gli artifici retorici sulla scena, in funzione spettacolare: nella concezione drammaturgica di Gibaldi Cinzio, infatti, pratica oratoria ed effettistica teatrale (primo tra tutti l'intento catartico) mostrano un legame strettissimo. Cf. BRUSCAGLI (1972, 29-30).

⁴²¹ Cf. ad es. Cic. *De orat.* III 56, 214: «[...] *Quae sic ab illo esse acta constabat oculis, voce, gestu, inimici ut lacrimas tenere non possent. Haec ideo dico pluribus, quod genus hoc totum oratores, qui sunt veritatis ipsius actores, reliquerunt; imitatores autem veritatis, histriones, occupaverunt*». Cicerone è infatti citato come massimo conoscitore delle potenzialità emotive del linguaggio: «*Quis ad animos, vel ad iram vel ad odium vel ad dolorem, incitandos vegetior?*», cf. CARTEGGIO (95). Come osserva GUARINO (2000, 111-112): «[...] la retorica come insieme delle abilità inerenti al discorso pubblico, in situazioni formali, giuridiche o politiche, condivide con la recitazione il terreno delle capacità di persuasione emotiva del pubblico attraverso la presenza». Sul rapporto retorica/teatro si veda, tra gli altri, RUNCHINA (1960).

⁴²² Questo connubio vale per la produzione tragica quanto per quella epica: cf. la lettera a Bernardo Tasso datata 1557: CARTEGGIO (315-316). «Avendo io, adunque, a stare in tutto il maneggio del mio poema [*scil. Ercole*], sovra imprese faticose, e spesse volte molto dure e spiacevoli, posi cura che l'istesso diletto, quanto alla materia conveniva, alleggerisse la fatica a chi leggesse e mostrasse che io non aveva voluto essere tanto intento alle forme del filosofi ed alle materie loro che non mi avessi ricordato che io scriveva poeticamente [...]. E così, nelle principali ed illustri azioni, ho sempre cercato de trappore avvenimenti novi, talmente però che non abbiano faccia di mostro o che vi sia sempre bisogno di Iddio che scioglia i nodi o faccia le meraviglie. Ed ho talora cercato di descrivere le cose orribili e spaventose con modo che la loro bruttezza arrecasse in qualche parte piacere ed avvenisse quello che ci significa Aristotile ed Orazio doppo lui, dicendo che volentieri veggiamo le imagini delle cose orribili, s'esse sono espresse con naturale e maestrevole grazia; la quale consiste nel decoro, cioè quando così bene convengono le descrizioni delle cose, per sozze ed orribili ch'elle si siano, alla loro natura, che non solo non le fuggiamo, ma le veggiamo volentieri, e con piacere». «[...] c'è, insomma, - secondo JOSSA (1996, 48) - un percorso *delectare>movere>docere*, fondato sulla vista, sull'immagine, che è tipico della cultura umanistica, in opposizione ad ogni tendenza alla proclamazione dell'autonomia della parola». Al contrario, secondo il giudizio di BRUSCAGLI (1972, 31), proprio nella «identificazione della commozione oratoria con l'effetto psicagogico tipico del fatto teatrale» risiede l'intrinseca debolezza del teatro gibaldiano, in quanto «macchina eminentemente verbale».

⁴²³ Come Gibaldi dichiara espressamente in ORBECCHIE (I 437) vv. 3194-3195 e nei DISCORSI (1973, 53-54), la ricerca di un legame empatico con lo spettatore attraverso i mezzi della retorica costituisce «l'anima» che il poeta soffiava nella composizione tragica, macchina dalle perfette proporzioni assimilabile ad un corpo umano, per darle compiutamente vita. È forse possibile percepire in questa metafora l'impronta degli studi di anatomia e dell'esperienza di medico che plasma anche l'attività letteraria del ferrarese.

Nel teatro di Giraldi Cinzio voce e gesto si fondono insieme per aderire perfettamente al dramma⁴²⁴, e creare un ponte empatico con un pubblico confinato al di fuori del microcosmo scenico: formulando una sua versione *ante litteram* della “quarta parete”⁴²⁵, il drammaturgo asserisce che l'attore deve «trattare tutta la rappresentazione non altrimenti che s'ella si trattasse domesticamente tra persone famigliari, e come non vi fossero spettatori, i quali son solo in considerazione alla persone che fa il prologo [...]», prescrive cioè che l'azione non sia mai rivolta direttamente al pubblico, poiché «[...] gli spettatori non sono in considerazione agli istrioni, [...] che ragionano come fossero nelle proprie case e ne' luoghi particolari ove occorresse loro ragionare de' negozi loro»⁴²⁶.

Questo tipo di *performance* che intende modulare il «parlar soave» del verso sulla melodia della voce che canta e sul corpo in movimento⁴²⁷, doveva richiedere con buona probabilità precise doti attoriali, difficilmente reperibili tra i semplici “amatori” o “dilettanti” della recitazione. Dalle testimonianze disponibili a partire dal *Discorso su commedie e tragedie*⁴²⁸, risulta che i protagonisti delle opere giraldiane appartengono per lo più, come prevede la tradizione teatrale umanista, all'ambiente della corte e dello Studio ferrarese, essendo spesso colleghi o giovani allievi dello stesso drammaturgo abituati alla recitazione⁴²⁹: si pensi ad es. a Giulio Ponzio Ponzoni, il destinatario del *Discorso sul comporre commedie e tragedie*, che ricopre nell'*Orbecche* il ruolo di Oronte, nell'*Altile* quello di Norrino; o a Flaminio Ariosto, nipote del

⁴²⁴ Giraldi prescrive che per adattarsi perfettamente alla materia in gioco, l'attore, come il poeta, deve utilizzare la tecnica mimetica del «camaleonte»: vd. CARTEGGIO (227). Anche in questa capacità di accordare corpo e voce Giraldi esprime la volontà di operare una fusione di *verba* e *res*, non solo concettuale e teorica, bensì pratica, concretizzata nella *actio*, in quella che Cicerone chiama “eloquenza del corpo” finalizzata alla comunicazione e alla conoscenza (*Or.* 17, 55: *Est enim actio quasi corporis quaedam eloquentia, cum constet e voce atque motu*) cioè «la grazia e la dignità, i movimenti del capo, del volto, degli occhi, delle mani e di tutto il corpo mentre l'oratore dice» - DISCORSI (144). Inoltre, l'assenza di accenni da parte del Giraldi all'utilizzo della maschera potrebbe implicare un ulteriore interesse verso le potenzialità espressive dello sguardo dell'attore, sguardo capace di rappresentare compiutamente la *Pathosformel* del personaggio. Va puntualizzato che la copertura del viso (Ferrara era famosa produttrice ed esportatrice di “maschere”, da intendere però come costumi scenici completi: cf. SOLERTI (1900, CXLIX n. 2) poteva avere un qualche utilizzo nelle scene cruenti, come insegnava la tradizione dello spettacolo sacro: vd. D'ANCONA (1891, I 448).

⁴²⁵ In fondo anche quello rinascimentale è un teatro «volto a creare illusione» come quello naturalista. Cf. PAVIS (1998, 324).

⁴²⁶ Cf. DISCORSI (221) e LdD (168).

⁴²⁷ Il numero (cioè il verso), la melodia (del canto), il ritmo (il movimento corporeo), sono le componenti principali che si alternano o si combinano nello spettacolo tragico; ma solo la parola “parlata” è comune a tutte le sue parti. Cf. DISCORSI (174s.).

⁴²⁸ DISCORSI (178).

⁴²⁹ Sulla “tradizione attoriale” degli spettacoli ferraresi nell'ultimo scorcio del XV secolo vd. POVOLEDO (1958a, 176). Ci troviamo d'altronde – ricorda FERRONE (1982, 63) - nei primi decenni del Cinquecento, in quella fase storica in cui «i professionisti o i dilettanti erano molto meno numerosi dei semi-professionisti [...], attori part-time, che recitavano una volta ogni tanto secondo quanto richiedeva un costume teatrale che solo nel corso del XVI secolo si sarebbe fatto intenso». Dalla prassi degli attori, dunque, non si è ancora (almeno compiutamente) delineato l'Attore, per riprendere MOLINARI (1982, 465).

più celebre Ludovico, “specializzato” nel ruolo dell'eroina, che recita la parte di Orbecche e avrebbe dovuto calarsi nei panni di Altile se, alla vigilia dell'allestimento preparato in occasione della visita a Ferrara di papa Paolo III (20 aprile 1543) non fosse stato brutalmente assassinato⁴³⁰. La non professionalità accertata degli attori non esclude però un alto livello performativo⁴³¹, ed è Giraldi il primo a riconoscerlo: del Ponzoni il drammaturgo mette in luce la capacità di suscitare grande commozione durante le sue esibizioni, ben più di quanto l'allievo non sapesse fare nella sua stessa vita quotidiana⁴³²; del giovane Ariosto egli sottolinea l'eccezionale bravura interpretativa, affidata a «leggiadria» e «similitudine al vero» affermando: «Povero figliuolo! Quanto volentieri si era egli dato a rappresentare la reina Altile! Quanto gentilmente esprimeva egli quelle passioni e quegli affetti reali! Quanto faceva egli con la sua grazia parer vere quelle lagrime e que' sospiri che fingeva quella reina!»⁴³³.

Sappiamo che tanta competenza attorica è in buona parte il frutto di una preparazione specifica scrupolosamente condotta dalla “figura esperta” di Sebastiano Clarignano da Montefalco, «che - secondo Giraldi - tutto era nato alla scena»⁴³⁴. All'attore che, già attivo ai tempi dell'Ariosto, aveva recitato nella *Cassaria* (1508) e nella *Lena* (1529), il tragediografo ferrarese riserva la parte fondamentale del messo in *Orbecche* e lo fa protagonista dell'*Egle*

⁴³⁰ Lo testimonia direttamente il Giraldi: DISCORSI (224). Il fatto di sangue è narrato dal cronista contemporaneo. Cf. MOSTI (p. non numerata): «un giovane privato sartorello ha cacciato un pugnale nel braccio manco penetrando fin al core, e ha amazzato immediatissimamente messer Flamminio Ariosti figlio di Messer Gabriele, e il delinquente fuggito e sopraggiunto al bargello solo, che manco non lo conosceva, fermatosi disse a Capitano: “per Dio io vi mi raccomando”, [...]». Sulle ripercussioni di questo avvenimento sulla stessa poetica giraldiana si rimanda ad ARIANI (1974, 126-127). Al posto dell'*Altile* giraldiana venne rappresentata per l'occasione la commedia *Adelphoi* di Terenzio, messa in scena da Giovanni Sinapio – POVOLEDO (1958a, 178); GORRIS (1997, 148) - e recitata dai figli di Ercole e Renata: «madama Lucretia fece il prologo, madama Leonora recitò la parte di una giovane, la principessa rappresentò un innamorato, il principe suo fratello un altro, il principe Luigi fece la parte di un servo [...]», racconta SARDI (1967, 21), nell'*aggiunta* (libro I) alle sue *Historie*. Cf. anche COMMENTARIO (220);

⁴³¹ Si tratta infatti, avverte PIERI (1991, 130), di «un gruppo di gentiluomini di buone attitudini alla recita e al canto che costituivano un'*équipe* affiatata e stabile di dilettanti capaci di far fronte alle più svariate necessità».

⁴³² «E voi tra gli altri lo vi sapete, messer Giulio, che nel rappresentare, che faceste Oronte, vedeste tra l'altre anco le lagrime di colei che che tanto amate, qualunque volta la sorte vostra piagneste nella finta persona, le quali mai non poteste vedere nelle vostre vere querele». Cf. DISCORSI (178).

⁴³³ Per le considerazioni di Giraldi sull'arte di Flaminio Ariosto cf. DISCORSI (178) e CARTEGGIO (183) - corrispondente a DISCORSI (224) che riporta la lettera di compianto del 25 aprile 1543 rivolta allo stesso Ponzoni, pubblicata nel 1554 in calce al *Discorso sul comporre commedie e tragedie*, «quasi un poscritto [...] con cui veniva a creare un suggestivo contrasto tra l'entusiastico annuncio della rappresentazione dell'*Altile*, nella conclusione del *Discorso*, e la considerazione, determinata dal tragico evento, della “mala sorte” che “spesso turba e confonde tutte le cose mortali”», come annota VILLARI (1996, 63-64). In onore dell'allievo-attore Giraldi aveva scritto anche un epicedio, alcuni componimenti («*Flaminio a le cui rare virtù solo*» e «*Flaminio ovunque sono a mirar volto*» nelle FIAMME (II 131-132) e una epistola consolatoria in latino *De obitu Flamini Ariosti ad Gabrielem patrem*, in CARTEGGIO (186-196).

⁴³⁴ DISCORSI (241).

(1545)⁴³⁵; ma soprattutto gli affida il “*training*” degli altri componenti della “compagnia” in virtù della capacità di tenere «ugualmente i risi e i pianti in mano a sua voglia e la voce e i gesti acconci a questi e a quelli, come egli gli ha, e fa avere a tutti coloro che sono ammaestrati da lui»⁴³⁶. Non è da escludere che proprio a saldo di questo tipo di collaborazione Giralaldi abbia intrattenuto con l'attore i rapporti economici di cui abbiamo testimonianza diretta, ad es. nella richiesta del 1544 a Giovampaolo Machiavelli, Giudice dei Dodici Savi di Ferrara di «far dare a conto del mio salario a messer Sebastiano Clarignano da Montefalco, libre trenta di monete»⁴³⁷.

Pur non essendo definibile come “professionista in senso stretto”⁴³⁸, Montefalco, per quelle doti che ne hanno fatto «il Roscio e l'Esopo de' nostri tempi», per l'abilità nel tenere «sospeso l'animo di chi ascolta» attraverso «parole grandi e piene dello spavento ch'egli ha nell'animo»⁴³⁹, ha comunque saputo distinguersi presso la corte ferrarese, il cui gusto spettacolare è da generazioni particolarmente sensibile e raffinato, e conformarsi col progetto teatrale giraldiano che ne ha saputo valorizzare tutte le qualità⁴⁴⁰.

Da questa insolita attenzione per il mondo scenico che, come sappiamo, non disdegna neppure i mezzi scenografici e musicali adeguati, è facile intuire come, nella prassi giraldiana, il punto di vista strettamente filologico dell'intellettuale-umanista tenda ad essere sistematicamente subordinato allo sguardo di colui che si assume la responsabilità estetica ed organizza-

⁴³⁵ Probabilmente all'*Egle* fa riferimento Giralaldi - DISCORSI (241) - parlando dell'«egloga» recitata in casa sua «a servizio dell'università degli scolari delle arti». A questo proposito si rimanda a MOLINARI CARLA (1985, 169-170).

⁴³⁶ Nel *Discorso sul comporre commedie e tragedie* - DISCORSI (198) - Giralaldi elogia l'efficacia di azioni rappresentate «da persone simili a voi [*scil.* Giulio Ponzoni] e da altri che siano parimente ammaestrati dal nostro messer Sebastiano Montefalco, l'azione del quale è miracolosa».

⁴³⁷ BERTHÉ DE BESAUCÈLE (1920, 250-251); CARTEGGIO (210).

⁴³⁸ Questo Montefalco doveva essere, per que' tempi un eccellente comico, dal momento che tutti i poeti drammatici di quell'età pare si facessero onore di far sapere che le loro opere erano state rappresentate da lui, così afferma RICCOBONI (1731-1732, II 72-73). Ricorda RASI (1905, II 767) Montefalco è citato dal DE SOMMI (42) - in una lista di «molti galanti homini che di recitare perfettamente si sono dilettrati a' tempi nostri», dunque non un attore di professione, insieme a Zoppino da Gazzolo, Zoppino da Mantova, al Veratto e all'Olivo. La notizia è ripresa ancora da CALENDOLI (1959, 196). Di ben altra opinione invece MOLINARI (1982, 466), che asserisce che Montefalco sia ormai da considerare «l'Attore, colto e professionale», «maestro di attori».

⁴³⁹ CARTEGGIO (180) e ancora, DISCORSI (198; 212).

⁴⁴⁰ Giralaldi stesso ammette di subire il fascino della sua arte attorica: «Mi pare di sentirmi ancora tremare la terra sotto i piedi, come mi parve di sentirla allora che egli rappresentò quel messo con tanto orrore di ognuno, che parve che, per l'orrore e la compassione ch'egli indusse negli animi degli spettatori, tutti rimanessero come attoniti». Cf. DISCORSI (220). «[...] la figura di Montefalco - avverte SAVARESE (1971, 146) - va inquadrata nell'ambito di quel centro d'avanguardia teatrale che era Ferrara e in cui prende corpo anche l'attività sperimentale del Giralaldi».

tiva dello spettacolo, del “*metteur en scene*”⁴⁴¹. L'occupazione diretta, “sul campo”, permette che tutti i principi costituenti le teorie compositive possano essere di volta in volta testati sulla platea; così, più che reificazione di precetti astratti, il testo drammatico nelle opere giralddiane è una esperienza *in fieri*, in cui si attua lo studio di questioni poetiche connesse alla sperimentazione tragica e in cui si esprime la paziente ricerca di una penetrazione tra scrittura teatrale e messinscena⁴⁴².

La progressione per tentativi del lavoro, sia teorico che pratico, è da una parte dimostrata dalla necessità di ritardare di più di un decennio dalla stesura la pubblicazione degli scritti estetici⁴⁴³; dall'altra, da una redazione piuttosto rapida del testo drammatico (la cui pubblicazione è del tutto accessoria), accompagnata da un complesso studio di differenti varianti rappresentative⁴⁴⁴. Nel caso della prima tragedia, *Orbecche*, ad es., la composizione ha impegnato

⁴⁴¹ «*Manager teatrale*» lo definisce BRUSCAGLI (1983b, 133); «*Dramaturg*» invece, COLOMBO (2010, 167). Giralddi sembra pensare per i propri spettacoli un allestimento piuttosto complesso. I documenti disponibili, come i *Libri d'entrata e spesa* del ducato rivelano anche un adeguamento fisico dello spazio scenico: «al 3 gennaio 1565 si discorre di una partita di legnami “per far gradi e catafalchi e accomodar le scene in casa del Sr. Zambattista Ziraldo et per molte altre cose per la tragicommedia [sic] si fece in detto loco ad istanzia del Sr. Nostro illustrissimo”», riporta POVOLEDO (1958a, 178). Con la costruzione delle gradinate lignee per il pubblico e della scenografia dipinta, si può immaginare anche la realizzazione di un palco sopraelevato rispetto alla platea, come sembra suggerire il prologo della *Selene* vv. 57-60: «il poeta, per men vostro disagio, / insensibilmente con nova arte / vi ha tutti insieme a lei fatti condurre. / E se nol mi credete alzate gli occhi»: cf. ROMERA PINTOR (2004, 105). Non a caso gli spettacoli giralddiani vedono la collaborazione di artisti di fama nazionale ed internazionale, «uno staff operativo costante attorno alla rappresentazione delle [...] opere». Cf. SERAGNOLI – DI PASCALE (1995, 18). Abbiamo testimonianza dell'impegno dei maestri Alfonso della Viola, Antonio del Cornetto e Cipriano de Rore, come musicisti di scena per gli intermezzi: cf. NAPOLI SIGNORELLI (1813, V 9-10; VI 6); FABBRI (1991, 197); CHIAPPINI (2001, 409); di Girolamo da Carpi – per il quale vd. GRUYER (1969, II 344-347) e SERAFINI (1915) – come scenografo-apparatore dell'*Orbecche* e dell'*Egle*: come è testimoniato nell'edizione di *Orbecche*, presso Gabriele Giolito, Vinegia 1551 (carta 5r), e riportato da BARUFFALDI (1844-1846, I 390-391); CITTADELLA (1864, 60), e ancora da ANTAL (1948, 90), POVOLEDO (1958a, 178); CAVICCHI (1971, 57) e ZORZI (1977). Per le rappresentazioni degli anni '50 sappiamo essere intervenuti invece Nicolò Roselli e Girolamo Bonaccioli: cf. CAMPORI (1980).

⁴⁴² È proprio nell'equilibrio tra momento progettuale e momento esecutivo che si costituisce l'unità concreta del fatto teatrale secondo SCRIVANO (1982, 57). Per questa doppia guida del lavoro giralddiano cf. anche SAVARESE (1971) e ARIANI (1994, 380) che annota: «Il teorico e il drammaturgo agiscono all'unisono, in un medesimo fuoco intellettuale: [...] l'obiettivo sarà sempre quello di una teatralità funzionale, diretta, non accademica, in grado di conciliare impegno ideologico e successo di pubblico, analisi morale e romanzesca dipintura di affetti». Questo modo di procedere, d'altra parte, appartiene alla forma mentale dell'artista rinascimentale che contempla una interdipendenza, una sorta di identificazione, tra regola scientifica e concreto operare: l'anomalia di Giralddi sta solo nel far dipendere la teoria dalla pratica e non viceversa. Si veda a proposito MAROTTI (1974, 16; 20) e per un discorso più approfondito, MOLINARI (1964, 885-902). Va ad ogni modo precisato che già TONELLI (1924, 160) annotava che in Giralddi «l'adattamento della teoria alla pratica, ossia la soddisfazione di certe esigenze sceniche e tecniche [...] finiscono con l'influire sulla stessa espressione estetica».

⁴⁴³ Risulta pertanto evidente come «l'impalcatura teorica» della drammaturgia giralddiana finisca con l'essere «minoritaria» rispetto alla sua applicazione pratica. Cf. SERAGNOLI – DI PASCALE (1995, 16). L'autore continuerà anche dopo la pubblicazione a mettere mano alle proprie teorie. Lo testimoniano le annotazioni autografe dell'autore in un esemplare dell'edizione del 1554. Cf. ANTIMACO (1864) e *supra* p. 5.

⁴⁴⁴ Lo scarso interesse dell'autore per la pubblicazione delle proprie opere sceniche suggerisce che il testo scritto è forse da considerare soprattutto come materiale “d'uso” ai fini della rappresentazione. Si vedano a proposito PIERI (1991, 132) e OSBORN (1996, 39). RICCÒ (2008, 149) attribuisce invece la scarsità di materiale teatrale

il Giraldi per circa due mesi⁴⁴⁵, seguiti da una ben più lunga ricerca di una soluzione scenica razionalmente sempre più efficace, oscillante da una forma alla latina (strutturata in atti e scene) ad una alla greca (che prevedeva un flusso continuo dell'azione e la permanenza del coro in scena per tutta la durata della *pièce*), e viceversa:

«Ma, per porre la cosa sotto gli occhi manifesta, sa Vostra Eccellenza che i reverendissimi cardinali Salviati e Ravenna [*scil.* Benedetto Accolti] vollero la terza volta vedere la rappresentazione della mia *Orbecche*, e tratti dalla persuasione del Greco⁴⁴⁶ che è al servizio del reverendissimo Salviati, vollero che si servasse il modo greco. Il quale venne loro tanto a noia che non si potrebbe dire quanto il biasimarono; e Vostra Eccellenza ne può render testimonio per la relazione che gliene fero le lor Signorie. Alle quali piacque che la seguente domenica ella di novo si rappresentasse secondi l'usanza prima, e ne rimasero sodisfatte, ed insieme con esse Vostra Eccellenza, che mi fe' favore di ritrovarsi così a l'ultima, come era stata alla prima rappresentazione»⁴⁴⁷.

Giraldi si compiace di vedere alle proprie rappresentazioni, e alle loro relative repliche, il medesimo pubblico, costituito da personalità di assoluto riguardo. Forse dimentico dell'inevitabile ricircolo dei suoi spettatori, tutti membri della corte o intellettuali dello Studio, egli è convinto che la presenza e la partecipazione affettiva degli stessi utenti sia garanzia che «quella terribile e lagrimevole azione, [...] acconciamente [...] è condotta nella scena», che l'esposizione delle passioni abbia indotto gli spettatori a scoprire nel pianto un certo piacere e «a mirar volentieri quello spettacolo», nuovamente⁴⁴⁸. Proprio a questi assidui frequentatori delle sue opere sceniche il drammaturgo sembra affidare il responso sull'efficacia dei propri allestimenti: come documenta la sopracitata lettera al duca Ercole, è la risposta nettamente positiva dei «divini ingegni» - poiché certamente abituati agli intermezzi - a convincerlo a recuperare quella suddivisione in atti e scene di modello latino che diventerà canone della sua produzione e verrà conservata in tutte le *pièces* successive, compresa ovviamente l'appena più tarda *Dido-ne*⁴⁴⁹.

pubblicato alla natura del tutto occasionale della produzione spettacolare di corte: «Molto teatro strettamente funzionale alla committenza, e quindi di 'proprietà' del committente, va perduto o rimane inedito, in quanto il suo esistere è programmaticamente legato al consumo immediato ed effimero, o perché la mancanza di una successiva richiesta esterna non ne rende necessaria la fissazione scritta [...]».

⁴⁴⁵ CARTEGGIO (180).

⁴⁴⁶ Su questo personaggio, in aperta polemica col lavoro giraldiano, cf. *supra* p. 72 n. 265.

⁴⁴⁷ Cf. LD D (164). Il successo di tali rappresentazioni è ribadito nella lettera a Ercole II che accompagna l'edizione del 1543 dell'*Orbecche*: ancora CARTEGGIO (181). Nella *Tragedia a chi legge* - ORBECCHIE (446) vv. 3311-3313 - il drammaturgo ricorda che tra «questi felici e pellegrini ingegni» che assistettero alla messa in scena vi era anche il tragediografo fiorentino Luigi Alamanni.

⁴⁴⁸ La capacità della tragedia di stimolare reazioni forti a prescindere dalla sua novità, tanto che «[...] non pure le persone nuove, [...] ma quelle che ogni volta vi erano venute non poteano contenere i singhiozzi e i pianti» è centrale nella poetica giraldiana e verrà più volte ribadita. Cf. DISCORSI (178; 223-224).

⁴⁴⁹ Il modello latino a cui si riferisce Giraldi - DISCORSI (206s.); ORBECCHIE (I 437) vv. 3194-3202 - è quello terenziano auspicato da Hor. *Ars* 189-190: *Neve minor neu sit quinto productior actu / fabula, quae posci vult*

Seppur suscettibile delle critiche dei contemporanei perché discrepante rispetto alle norme aristoteliche e a quel «modo greco», inapplicabile al gusto contemporaneo, richiesto per l'*Orbecche* dal pubblico conservatore, la suddivisione del testo diventa quasi scientifica, attribuendo Giraldi la massima priorità al procedimento logico⁴⁵⁰: ancora una volta pesantemente influenzato dall'esito performativo e scenico il tragediografo impone che la struttura del testo drammatico non debba mai prescindere dalle esigenze del pubblico, dalla necessità fisiologica di alternare momenti di alta concentrazione mentale a momenti di svago e «riposo», momenti studiati, tra l'altro, per «apparecchiare maggiore attenzione a quello che rimaneva da dire»⁴⁵¹.

Il test sulla platea non è dunque da considerarsi un “esperimento estemporaneo” ma diventa una prassi attraverso cui il drammaturgo stabilisce con fiducia le proprie norme teoriche⁴⁵². Pur senza dimenticare che anche le regole della creazione poetica che confluiscono sistematicamente nelle tecniche della messa in scena sono finalizzate a delimitare la rosa delle potenziali interpretazioni del testo e a ridurre i rischi di fraintendimento ideologico⁴⁵³, si osserva infatti che anche la decisione di strutturare le proprie tragedie con un prologo separato e anteposto alla *fabula* deriva espressamente dalla constatazione di un maggiore potenziale successo presso il pubblico⁴⁵⁴.

et spectanda reponi. Se vuoi che a richiesta il tuo dramma sia ripetuto, / non sia più breve o più lungo dei cinque atti. Trad. di DOTTI (2008, 175). Il riconoscimento del «valore paradigmatico della struttura dell'*Orbecche*», conservato nella *Didone* - cf. LD (165) e in tutte le tragedie - è condizione imprescindibile per lo studio dell'intera produzione giraldiana secondo SAVARESE (1971, 114), il quale sottolinea come, dopo il complesso di esperienze legate alla prima tragedia, i fondamenti di tutto il pensiero dell'erudito ferrarese fossero già stabiliti. L'idea è già di NERI (1904, 62) e GARBOLI (1958, 1326); HERRICK (1965, 104) estende addirittura l'influenza normativa di *Orbecche* all'intera produzione tragica del Cinquecento.

⁴⁵⁰ La rigida razionalizzazione del testo diviene forma di controllo esterna dell'azione: cf. a proposito LUCAS (1984, 39): «La division de la tragédie en cinq actes contribue elle aussi à introduire un contrôle extérieur sur l'action représentée, à soumettre le public à la logique du poète, à endiguer les forces imaginatives et libératrices que pourrait éveiller la *favola*». Ed aggiunge: «Cette articulation de l'action tragique [...] permet de renforcer la logique discursive de la tragédie, de soumettre le mouvement de la pièce à une rigueur presque mathématique».

⁴⁵¹ «[...] arreca noia e fastidio agli spettatori [...] anche il vedere tuttavia la scena piena di favellatori, onde non abbiano mai riposo gli occhi né gli orecchi loro»; LD (162). Al contrario la suddivisione in atti offre impareggiabili vantaggi, che Giraldi illustra nel suo *Discorso sul comporre commedie e tragedie*: DISCORSI (207).

⁴⁵² Calzante la considerazione di JOSSA (1996, 36) per il quale «[...] il Giraldi si fa interprete di un senso di rinascita che si fonda su un nesso strettissimo fra ragioni dei tempi e ragioni del pubblico: la novità viene spiegata con l'ingegno e la qualità del proprio tempo, ma viene verificata e misurata sull'apprezzamento degli spettatori, unico metro sicuro delle ragioni del presente».

⁴⁵³ Le teorie drammaturgiche di Giraldi, elaborate partendo dai principi aristotelici, «vont toutes dans le sens d'une fermeture sémantique du discours tragique», spiega infatti LUCAS (1984, 18).

⁴⁵⁴ La necessità di assecondare il gusto del proprio pubblico induce Giraldi ad infrangere molte altre regole compositive e rappresentative; si pensi ad es. alle componenti patetiche ed elegiache nella tragedia, allo sdoppiamento dell'azione e alla rottura dell'unità di luogo (per quanto invenzione piuttosto recente in via di assestamento) nell'*Arrenopia*, all'adozione lieto fine nella «tragedia mista» di cui si fa prototipo l'*Altile* che mostra la possibilità di sovrapporre generi e piani stilistici, di esprimere la lezione morale tragica attraverso «l'alto diletto». Cf. BRUSCAGLI (1972, 84) e ALLEGRI (2000, 1201) sulla teorizzazione della commistione dei

«lo mi fe' preporre alla mia *Orbecche*, come dappoi anco l'ho preposto alle altre sue sorelle, avendo veduto questo mio ardimento essere riuscito gratissimo alla migliore e maggiore parte degli spettatori»⁴⁵⁵

La voce dell'uditorio risulta dunque imprescindibile nel lavoro di Giraldi operato “sul campo”, ma va sottolineato che l'influenza più cogente proviene in genere direttamente dalla committenza ducale. Considerato uomo «di giudizio singolare, così in queste come in tutte le altre cose»⁴⁵⁶ (certamente anche per “dovere” di suddito) Ercole II è lo spettatore prioritario⁴⁵⁷; a lui spetta il diritto di giudicare e, insieme, di indirizzare con le proprie esplicite richieste le scelte poetiche del drammaturgo, siano esse relative alla composizione drammatica o all'allestimento scenico. Lo dimostra ancor meglio un ulteriore esempio.

La lunghezza del testo della *Didone* è di 3226 versi. Coprendo nella lettura «almeno lo spazio di sei ore»⁴⁵⁸, essa esubera notevolmente dai tempi ottimali prescritti da Giraldi per non sottoporre l'attenzione del pubblico ad uno sforzo eccessivo e per fare in modo che «ne resti l'animo di chi ascolta o di chi legge così appagato che non vi desideri cosa alcuna», ovvero che lo spettatore conservi «un poco di desiderio [...] di averla voluta alquanto più lunga»⁴⁵⁹. Alla conseguente polemica che mette in evidenza la scarsa idoneità alla rappresentazione della *pièce*, il drammaturgo controbatte che è il soggetto stesso («queste composizioni gravi») ad imporre un tempo tanto esteso, «per lo molto apparecchio che si fa [...] e di scena e di abiti e di altre cose alla real maestà appartenenti»⁴⁶⁰. Si può immaginare che per lo stesso principio Giraldi Cinzio scelga di protrarre fino alle sei ore la messinscena di altre *pièces* caratterizzate

generi.

⁴⁵⁵ DISCORSI (203). Le caratteristiche del prologo giraldiano emergeranno nell'analisi drammaturgica della *Didone*, cf. *infra* pp. 243-245.

⁴⁵⁶ DISCORSI (281 n. 87). Giraldi non si astiene dal dichiarare apertamente il suo desiderio di «voler esser grato a chi io era già debitore, ed il voler servire a chi mi potea comandare», cf. DISCORSI (203). Anche nel caso del prologo si tratta infatti di rispondere a certi «direct ducal orders», riflette OSBORN (1982, 54). Più ampiamente, sull'evoluzione del rapporto di Giraldi con la committenza ducale si vedano in particolare LEBATTEUX (1974, 254 ss.); ARIANI (1979, 118-123) e RICCÒ (2005, 5-39).

⁴⁵⁷ Ercole II è sempre presente alle rappresentazioni del Giraldi, siano esse allestite in casa dell'autore - come è testimoniato per *Orbecche*, *Didone* o *Antivalomeni*: cf. LD (154) e CARTEGGIO (180; 235-237), o in corte, come mostra SUTTINA (1932, 284) riportando un documento del *Memoriale de la monitione de le Fabriche* (c. 22) dell'Archivio Estense di Modena, che annovera tra le spese straordinaria del Cardinale Ippolito, una somma a favore di maestro Tusin, per la costruzione di un uscio «dal ca' del bondinare per il S. N.ro III.mo per andare alla tragicomedia del Ziraldo».

⁴⁵⁸ La *Didone* è redatta con questa consistenza, su specifica richiesta del Duca convinto che «composizione di questa maniera non debba rappresentarsi in minor spazio di tempo». Cf. LD (169). HORNE (1962, 85) non esita a considerare l'esuberante trasposizione di Giraldi del testo virgiliano «a play of tiresome length».

⁴⁵⁹ Cf. DISCORSI (174; 178): «Ma giudico che non fia se non bene che il poeta misuri col giudizio il tempo, sì che senza increscimento degli spettatori finisca la favola, e mi credo io che la rappresentazione della commedia non voglia meno di tre ore, né quella della tragedia meno di quattro. [...] è meglio lasciar più tosto un poco di desiderio negli animi degli spettatori, di averla voluta alquanto più lunga, avendo rispetto al tempo che col troppo allungarla lasciargli infastiditi».

⁴⁶⁰ Cf. LD (169).

da un analogo dispiego di paramenti reali funzionali a migliorare la spettacolarità della messinscena, ad es. di una replica notturna della *Cleopatra*, come testimonia una postilla autografa al *Discorso su commedie e tragedie*⁴⁶¹. Si aggiunga che, ad accomunare lo sviluppo scenico delle due tragedie sarebbe anche l'esplicita richiesta della committenza ducale, a cui Giraldi non avrebbe mai osato sottrarsi⁴⁶². Le analogie tra le due opere potrebbero indurre a credere che questa dilatazione temporale sia una anomalia all'interno della produzione del tragediografo; ma si consideri che solo *Antivalomeni* ed *Epitia* non toccano i 2900, che la lunghezza media dei testi è all'incirca quella della *Didone* (tra i 2900 e 3240 versi l'estensione di *Cleopatra*, *Orbecche* ed *Euphimia*), con punte che superano i 3500 versi in *Altile*, *Arrenopia* e *Selene* (addirittura 3735 per quest'ultima). Si può immaginare dunque che, seppure con qualche alleggerimento dovuto alla natura degli altri soggetti, anche il "minutaggio" delle rispettive rappresentazioni si dovesse aggirare intorno alle stesse cifre. Ad osservare più attentamente si potrà dunque constatare che un atteggiamento "incoerente" rispetto alla prescrizione teorica si presenta con una certa sistematicità nella prassi giraldiana, giustificato ancora una volta da esigenze di ordine pratico e del tutto contingenti: le preferenze di committenza e pubblico⁴⁶³.

Come è noto il concetto di teatro nel Cinquecento non contempla in realtà un'entità esterna chiamata pubblico, esistendo solo in funzione della corte che se ne fa contemporaneamente committente e promotrice, creatrice e fruitrice; così tutta la tragedia rinascimentale, nella complessa frammentazione del sistema politico-sociale italiano, risulta legata a doppio filo con la classe aristocratica e con l'ambiente sociale rigidamente chiuso della burocrazia di corte⁴⁶⁴. Inevitabile che anche lo spettatore giraldiano divenga parte integrante dell'evento teatrale, componente ed espressione della festa, «organizzazione extraquotidiana del tempo che non è intrattenimento o distrazione soltanto, ma sempre esibisce il suo senso sociale e culturale»⁴⁶⁵. Perfettamente inquadrato in questa prospettiva, Giraldi teorizza esplicitamente lo spettacolo tragico come *mimesis*, elevandolo a unica forma d'arte in grado di parlare all'uomo di se stesso, in una perfetta simbiosi tra letteratura e realtà⁴⁶⁶. Nello sforzo di riprodurre metico-

⁴⁶¹ DISCORSI (278 n. 69).

⁴⁶² Non risulta fuori luogo l'ipotesi di PIERI (1991, 131) per cui le sei ore richieste dal duca sono «irrinunciabili per giustificare un investimento economico discretamente ingente a garantire l'altezza del prodotto rispetto ad una commedia plautina che durava mediamente quattro o cinque ore».

⁴⁶³ DISCORSI (174).

⁴⁶⁴ Cf. NOTO (1990, 410): nel panorama del teatro cinquecentesco la tragedia «finisce per essere "decentrata" a livello geografico e circoscritta a livello sociale».

⁴⁶⁵ CRUCIANI – SERAGNOLI (1987, 17).

⁴⁶⁶ In una «prepotente analogia fra tragedia e vita» che diventa quasi «verismo», secondo ARIANI (1974, 121). La

losamente il moto della vita, per osmosi più ancora che per imitazione, il teatro riflette sulle «cose reali», sulle «azioni illustri, così dette non perché siano lodevoli o virtuose, ma perché vengono da grandissimi personaggi» che «ricercano verisimilmente i tempi nei quali scrive il poeta, quanto ai ragionamenti, ai costumi, al decoro, ed alle altre circostanze della persona», su quelle realtà, cioè, nelle quali si può rispecchiare l'*élite* socio-culturale della corte estense⁴⁶⁷.

È facile intuire che, anche in virtù di un certo gusto accademico che non doveva mancargli, Giraldi abbia costantemente mantenuto al centro del suo interesse una dimensione sociale elitaria⁴⁶⁸, tale perché non desiderosa di giungere con le proprie opere artistiche «sulle botteghe de' calciolai e de' salcicciai» e perché non aspirante ai riconoscimenti clamorosi della gente comune, di cui anzi sprezza le situazioni grossolane ed i sollazzi plebei⁴⁶⁹. Il drammaturgo sembra quasi voler dichiararsi figlio di quell'idea guariniana che concepiva la cultura come espressione di una civiltà “alta” fundamentalmente inconciliabile con i gusti popolari, anche quando proclama di conformarsi alle tematiche e alle forme rappresentative più vicine alle inclinazioni del suo pubblico, o quando afferma di scrivere opere drammatiche «solo per servire agli spettatori, e farle riuscire più grate in iscena, e conformar[si] più con l'uso dei [suoi] tempi»⁴⁷⁰. In una lettera del 1557 a Bernardo Tasso, sorta di postilla al *Discorso sul comporre romanzi*, il drammaturgo sostiene infatti la necessità di non subordinare mai le scelte letterarie

composizione tragica è per Giraldi *imitatio* di una azione, «illustre e reale» - DISCORSI (173), «perfetta» e di «debita grandezza» (174), nonché «conforme agli abiti naturali e non lontana da quello che puote e suole avvenire» (177).

⁴⁶⁷ DISCORSI (182). Quest'aspetto verrà sottolineato anche dal figlio Celso nella lettera dedicatoria della *Didone*: «[...] ma fra tutte l'altre parti della poesia molto meglio imita quella che appartiene alle scene. Perciò che questa ci pone avanti gli occhi le persone che ne gli orecchi c'intonano vive voci, ci offerisce gli abiti di varie genti, i gesti, i costumi, le città, le ville, i palagi, le case, le capanne, le torri, le selve; talmente che la imitazione par propria di cotale specie di poema». Cf. *infra* p. 161.

⁴⁶⁸ Si pensi ad es. al concetto di pubblico che emerge dal prologo dell'*ORBECCHIE* (I 292), manifesto teorico della poetica giraldiana. Vv. 10-14: «Né senza gran cagion mi maraviglio / che tanti alti signor, tant'alte donne / nobil in sommo e tanti spirti illustri, / fuor d'ogni oppenion nostra, sì ratti / oggi qui sian venuti, [...]». Cf. RIPOSIO IACOMUZZI (1991, 151-156). D'altronde Giraldi rappresenta la tipica chiusura etico sociale che genera la mentalità festiva: il suo spettacolo tragico «era previsto nella struttura sociale della festa» - vd. ARIANI (II t. I XXXV n.2) - in cui si trova la sua «più ampia e significativa unità formalizzante»: CRUCIANI (1972, 1).

⁴⁶⁹ Giraldi dimostra di rifiutare l'idea di giungere con le proprie opere ad una diffusione popolare al limite del degrado. Cf. a proposito GUERRIERI CROCETTI (1932, 4); DISCORSI (183-184; 189) e CARTEGGIO (404).

⁴⁷⁰ DISCORSI (184). Con la commistione di motivi novellistici o comici frammisti ad argomenti cavallereschi e a problematiche scottanti ed attuali, nonché contaminando l'impronta formale di generi teatrali “di consumo” come la sacra rappresentazione Giraldi afferma implicitamente «l'assoluta libertà dell'autore di teatro»: cf. DOGLIO (1972, XLVII). Per questa inversione di tendenza rispetto alle tematiche canoniche della tragedia “classicista” (che coinvolge anche i più rigidi osservatori della norma aristotelica come Trissino) si veda CREMANTE (1997, 57-73).

alle preferenze del popolino poiché esse ricercano unicamente il diletto e difficilmente si sposano con la «ragione dell'arte», o con il suo intento didattico⁴⁷¹:

«Ché, se noi solo mirassimo a quello ne quale il vulgo si compiace [...], saremmo tenuti poco avveduti. Deve considerare l'autore quello che può meritar loda appresso a' migliori giudici e non quello in che si compiace il vulgo. [...] Chi cerca piacere alla moltitudine, non piaccia a' giudiciosi e a' prudenti»⁴⁷².

Nonostante tali dichiarazioni, Giraldi attribuisce al «vulgo» un ruolo chiave nelle sue trattazioni teoriche. Il drammaturgo non crede infatti in alcuna scissione tra attività intellettuali e civile, e dimostra di legare intimamente la sua concezione poetica all'ideologia secondo cui gli equilibri politico-sociali e religiosi possono essere conseguiti e mantenuti attraverso un'attenta strategia di promozione culturale. Per questo, nel misurarsi con una grande varietà di generi, l'erudito ferrarese si impegna programmaticamente ad adattarne le strutture alle nuove realtà istituzionali e civili, reagendo prontamente a tutti i cambiamenti contingenti, primo il diffondersi di nuovi sistemi di valori morali⁴⁷³. Proprio il testo tragico si fa mezzo privilegiato attraverso cui la cultura assurge a forma di propaganda ideologica, filtrata tramite l'esposizione di problemi di ordine etico⁴⁷⁴ e, insieme, si fa punto d'incontro con il «vulgo»⁴⁷⁵. Il suo essere potenziale fruitore di diverse espressioni culturali rende il pubblico popolare il catalizzatore di immedesimazione e catarsi con cui si attua il processo di rinnovamento dei costumi auspicato da Giraldi; in particolare, nel gioco di partecipazione attiva e contemplazione durante la rappresentazione tragica, lo spettatore permette all'opera teatrale di realizzare la sua

⁴⁷¹ Giraldi sembra dunque condividere appieno un concetto già oraziano che auspica un teatro *quo sane populus numerabilis, utpote paruos, / et frugi castusque uerecundusque coibat*. (ars 206-207), e che mette in risalto l'inconciliabilità di gusti tra il popolino e la nobiltà.

⁴⁷² CARTEGGIO (318).

⁴⁷³ LUCAS (1984, 10): «Cette évolution personnelle de l'œuvre giraldienne est à mettre en relation avec deux aspects de la société dans laquelle évolue l'auteur. Le premier est la relative stabilisation politique qui s'instaure vers 1540 sur l'échiquier italien et international: les antagonismes entre protestants et catholiques commencent à s'ordonner et à s'équilibrer sur le plan territorial et institutionnel. Le deuxième aspect est l'état de bouleversement profond qui affecte le savoir et la culture de l'époque à tout les niveaux, la remise en question aussi bien du statut des lettrés que des valeurs ou des moyens de diffusion de ces valeurs». A questo proposito vd. anche BONO - TESSITORE (1998, 199ss.).

⁴⁷⁴ Non a caso, «l'attualizzazione della scena tragica», secondo BRUSCAGLI (1972, 55), è il mezzo con cui Giraldi «riuscì a cogliere i disagi e le preoccupazioni di una società e di un assetto culturale scosso da profonde crisi». Su questo aspetto dell'attività giraldiana si rimanda a LEBATTEUX (1974, 243-312); ancora a BRUSCAGLI (1983b, 127-160).

⁴⁷⁵ Tale incontro - che JOSSA (1996, 96) attribuisce all'influenza della lezione del Castelvetro - è esplicitamente teorizzato nell'*Epistola latina* che conclude nel 1558 la lunga polemica con lo Speroni: «*Nam vulgus et populus est tragediarum spectator, cuius maxima pars se esse talem cognoscit et erroris causa et ignorationis huiusmodi perpetrare posse*». Cf. GIUDIZIO (281). Ricorda infatti RICHMOND (2004, 48) che nonostante «the mass of spectators is always present in the thought of Cinthio», essa non ha ancora l'assoluto dominio che avrà nelle teorie dell'erudito modenese: «not yet as in Castelvetro (who will make them into a tyrannical source of laws and rules)». Lo studioso traduce GUERRIERI CROCETTI (1932, 647).

fondamentale funzione pedagogica ed edificante⁴⁷⁶. In questo senso, il teatro tragico torna ad essere con Giraldis rito collettivo di condivisione e partecipazione, nel momento in cui, abbandonata la concezione latina di timore reverenziale, il sentimento di *pietas* viene inteso cristianamente come idea di profonda solidarietà umana.

Questo forte nesso testo-scena-pubblico che Giraldis è in grado di realizzare nelle sue tragedie si affianca al rapporto testo-modello classico, in funzione del particolare e ri-contestualizzato tipo di progetto etico-culturale di cui la singola opera si fa strumento di espressione. La dimostrazione di tale sovrapposizione di intenti sta alla base di questo lavoro sulla *Didone* giraldiana.

⁴⁷⁶ «[...] la tragedia o sia di fin lieto, o d'infelice, col miserabile e col terribile purga gli animi da vizi, e gl'induce a buoni costumi»: DISCORSI (176). Cf. anche la lettera a Speroni, in CARTEGGIO (348). In verità, nella poetica giraldiana la catarsi è finalità condivisa da tragedia, epica - cf. ad es. la lettera a Bernardo Tasso sul poema eroico, CARTEGGIO (311ss.) - satira: cf. DISCORSI (233) e anche novellistica - cf. CARTEGGIO (440). Anzi, proprio per il loro intento pedagogico, gli *Ecatommiti*, hanno in comune con le opere drammatiche anche una chiara componente orrorifica e spettacolare (si pensi al racconto sul sacco di Roma, al supplizio di Tideo, alla morte di Dorotea o all'episodio di Riccio Lagnio, ect...). A questo proposito, vd. BRUSCAGLI (1972, 43 ss.).

La *Didone* in scena. Ipotesi di rappresentazione

Nella prima metà degli anni '40 Giralaldi, convertitosi definitivamente dal latino al volgare⁴⁷⁷, si dedica ad un progetto di ampio respiro che abbiamo visto toccare tutti i versanti teorici ed empirici della pratica teatrale attraverso un confronto serrato con la normativa e con i generi tradizionali (tragedia, commedia e dramma pastorale) ma anche con formule ibride profondamente innovative (come la tragedia a lieto fine).

La *Didone*, «[...] che doppo l'*Orbecche* è nata»⁴⁷⁸, si colloca a pieno titolo in questa fertile stagione della ricerca intellettuale giraldiana, più precisamente nei primi mesi del 1541⁴⁷⁹, quando la sua attività sperimentale è all'apice, sulla scia dell'entusiasmo per il successo (più di pubblico che di critica⁴⁸⁰) dei primi tentativi di rappresentazione⁴⁸¹. Alla stesura della tragedia segue immediatamente⁴⁸², come prassi, un saggio della sua messinscena sottoposto al giudizio del duca e dei membri della corte tra le pareti della sua stessa casa⁴⁸³, luogo che Giralaldi ha

⁴⁷⁷ L'interesse per il volgare, stimolato dalle teorie linguistiche bembiane, risale a molti anni prima ed è attestato da una lettera allo stesso Bembo datata 12 febbraio 1529 - cf. CARTEGGIO (89-91) - a cui dichiara «[...] ho sempre adorato e 'nchinato le divine opere vostre insino da picciolo e le mi ho sempre nel mio camino per guida proposte, [...]». Si veda a proposito *supra* p.81 ss.

⁴⁷⁸ Cf. LdD (165).

⁴⁷⁹ BILANCINI (1890, 30), accolto da GUERRIERI CROCCETTI (1932, 715); BONORA (1966, 333); MERCURI (1973, 95) e ROMERA PINTOR (1998a, 12); (1998b, 596), sostiene invece sia stata scritta nel 1542; TERPENING (1996, 316) parla invece di 1543.

⁴⁸⁰ Basti ricordare che «la novità dell'operazione suscita subito vivaci polemiche che culminano con l'elaborazione della *Canace* da parte del padovano Sperone Speroni». Cf. JOSSA (1996, 23).

⁴⁸¹ «Intanto è notevole questo slancio del Giralaldi, nella composizione d'un certo numero di drammi, quasi a promuovere con l' esempio, vario di argomenti e di sviluppi, la formazione di un nostro teatro tragico», annota NERI (1904, 62-63). BRUSCAGLI (1983c, 167) parla dei ritmi lavorativi giraldiani in questi anni come di «una sorta di euristica teatrale per via filologica».

⁴⁸² Certamente prima della morte del maestro Celio Calcagnini (17 aprile), ancora vivente al momento della «rappresentazione» secondo quanto emerge dalle parole di Giralaldi - LdD (155). Tale incongruenza è messa in luce da HORNE (1962, 10; 23-24), e ribadito da LUCAS (1987, 557) e MORRISON (1996, 77).

⁴⁸³ BERTHÉ DE BESAUCELÈ (1920, 21) «il possède, au centre de la ville, un palais en rapport avec sa dignité». In questa casa è stata rappresentata la maggior parte delle tragedie di Giralaldi. Cf. anche HORNE (1962, 16-21). Esistono tuttavia testimonianze, nel *Memoriale de la monitione de le Fabriche* (cc. 21-22) presso l'Archivio Estense di Modena, di rappresentazioni giraldiane nei luoghi canonici del divertimento di corte. Il documento è riportato da SUTTINA (1932, 282-284), che commenta: «il 26 febbraio [1547] si registrano pagamenti per lavori eseguiti nella sala del Castello, dove si fece la festa della corte e dove ebbero luogo le danze. Pare che insieme alle feste ed alle rappresentazioni, si eseguisse anche il gioco della palla, il quale era nella sala dei paladini. Il giorno di carnevale poi giostrarono i cavalieri e si rappresentò il Giraldo [opera imprecisata di Giralaldi Cinzio. [...] Sembra che la rappresentazione del Giraldo si sia data nella sala dove era il giuoco della palla [...]». Anche l'*Egle* pare essere stata rappresentata fuori, «in corte della serenissima madama Renea [...] con molta soddisfazione degli spettatori» - DISCORSI (242), evidentemente dopo la separazione della coppia ducale, nel 1554.

eletto a personale “spazio culturale del teatro”, dove si produce una sorta di fusione tra «culto, oratoria e letteratura»⁴⁸⁴.

Giraldi sceglie per questa prima versione scenica della *Didone* modalità esecutive consuete per la tradizione tragica umanistica ma piuttosto anomale per i suoi gusti: una lettura pubblica personalmente eseguita, che vede la trasformazione dell'autore in un moderno *Calliopus*⁴⁸⁵.

«[...] da poi che piacque a Vostra Eccellenza che io le leggessi la *Didone* alla presenza di tanti begli ingegni e nobili spiriti»⁴⁸⁶.

Difficile capire come questa rappresentazione fosse in realtà impostata. A sollecitare il dubbio che si trattasse di una rappresentazione che supera l'impostazione statica di una semplice declamazione pubblica è la notizia di una corrispondenza, nella durata, tra la semplice lettura scenica dei 3226 versi della *Didone*, e la vera e propria messa in scena (che si suppone comprensiva dei tradizionali intermezzi) dei 2900 versi della *Cleopatra*: sei ore per entrambe⁴⁸⁷. La contraddizione potrebbe essere risolta ipotizzando che in entrambi i casi fosse in effetti contemplato l'utilizzo degli intervalli tra gli atti⁴⁸⁸, il che potrebbe però rimettere in dubbio per questa prova scenica della *Didone* anche la supposta assenza di apparati e contributi attoriali veri e propri.

Al di là di tale parentesi che l'irreperibilità di ulteriori documenti costringe a lasciare aperta, va osservato che Giraldi sembra percepire la prima della propria *pièce* come qualcosa di “parziale”, quasi affrettato e controproducente, in quanto ha offerto l'occasione ad un acca-

⁴⁸⁴ Ciò accade, secondo GUARINO (2000, 120), nei luoghi privati in cui gli intellettuali allestiscono le loro rappresentazioni, fin dalla tradizione dell'Accademia romana di Pomponio. Più pragmaticamente PIERI (1991, 134) conclude che «la dislocazione privata è solo un aspetto del suo [*scil.* dell'allestimento] carattere sperimentale e dimesso, ancora lontano dalla fastosa monumentalità che finirà per rendere impraticabile e costosissima la messinscena tragica». L'usanza di allestire spettacoli in case private a Ferrara è sottolineata anche da SOLERTI (1891, LI): «però più volte ebbero luogo recite anche in casa dei principali signori, come i Bevilacqua [...]». Cf. inoltre PARDI (1904, 15-16).

⁴⁸⁵ HORNE (1962, 17): «Didone, though non acted, was given a public reading before an audience of the duke and members of the court some time before the middle of April 1541»; e ancora (86): «Didone had not been performed on a stage with the accessory entertainment between the acts». LUCAS (1987, 559; 592): «[...] fut seulement lue publiquement», «la tragédie n'a jamais été mise en scène»; SOLIMANO (1990, 277): «mai rappresentata ma semplicemente letta». MORRISON (1996, 77), non ha la certezza di una rappresentazione successiva alla *public reading* del 1541, ma ne rileva la potenziale spettacolarità in base alle indicazioni fornite dal testo giraldiano. Da tale punto di vista si potrebbe immaginare questa esperienza come «closet drama» particolare forma spettacolare, secondo la definizione di BARISH (1994, 4), in cui si conciliano teatro «the most public and social of all the arts» e lettura «one of the most isolating of activities». L'immagine del medievale *Calliopus* in questa sorta di rappresentazioni nella tradizione della tragedia umanistica è evocata dallo stesso BARISH (1994, 6).

⁴⁸⁶ LD (154).

⁴⁸⁷ A questa questione si era già accennato, cf. *supra* p. 113.

⁴⁸⁸ Così per HORNE (1962, 86).

nito detrattore⁴⁸⁹ di scatenare contro il suo lavoro le proprie accese polemiche. Le critiche, d'altra parte, hanno l'effetto di provocare la reazione del drammaturgo che, redigendo la lettera programmatica in difesa della *Didone*, ha la possibilità di elaborare teoricamente e di dare una sistemazione ai propri principi compositivi, chiarendone le tecniche di applicazione pratica. La consapevolezza del “fallimentare” esito della lettura scenica si traduce immediatamente nella volontà di replicare la rappresentazione della *Didone* secondo i criteri prototipici stabiliti attraverso le prove di messinscena dell'*Orbecche*.

«[...] voglio credere che, tenendo ella [*scil.* la *Didone*] quella istessa forma ch'ebbe l'*Orbecche*, quantunque con meno terribile spettacolo, quando piacerà a Vostra Eccellenza ch'ella si scuopra in scena [...] non sarà ella meno grata nel suo genere [...] agli spettatori che sia stata l'*Orbecche*»⁴⁹⁰

A due anni dall'elaborazione della tragedia sulla regina fenicia e dalla sua prima “rappresentazione”, è tuttavia accertato che Giraldi non avesse ancora avuto modo di allestire «acconciamente» la propria tragedia. Nell'epistola dedicatoria ad Ercole II che accompagna la *princeps* dell'*Orbecche*, datata 20 maggio 1543⁴⁹¹, il drammaturgo preannuncia infatti il desiderio di “mostrare” alla corte le proprie ultime creazioni, nella speranza della medesima accoglienza calorosa ottenuta per la prima tragedia:

«il che, se fia, si darà ardire all'altre sue sorelle, *Altile*, *Cleopatra* e *Didone*, ch'ora timide appresso di me stano nascose, di lasciarsi vedere»⁴⁹².

Sebbene l'espressione giraldiana «lasciarsi vedere» possa risultare semanticamente ambigua, viene naturale immaginare che con essa Giraldi Cinzio mirasse all'esibizione in scena delle proprie tragedie più che alla pubblicazione delle stesse (che, sappiamo, avvenne solo postuma nel 1583)⁴⁹³. L'atteggiamento del drammaturgo mette in evidenza una certa smania di vedere portato a termine il proprio progetto in cui è coinvolta ognuna delle composizioni tra-

⁴⁸⁹ Su questo personaggio, definito il «*novo Momo*», cf. *supra* p.72 n. 265.

⁴⁹⁰ LD D (165). Annota a questo proposito ANDRISANO (2004, 38) che Giraldi «non concepiva, a differenza dei successivi interpreti della *Poetica* aristotelica, che un testo potesse essere composto per la sola lettura».

⁴⁹¹ La lettera compare in WEINBERG (1970, I 409-413), CREMANTE (1988, I 283-285) e CARTEGGIO (179-182). La data riportata nell'edizione (1541) è evidentemente frutto di un errore ed è stata modificata. Lo dimostra HORNE (1962, 23) seguito da VILLARI (1996, 179) e da RICCÒ (2008, 157 n. 120), sottolineando il carattere palesemente dedicatorio della lettera ed il suo legame con la pubblicazione del 1543.

⁴⁹² CARTEGGIO (181).

⁴⁹³ Per quanto sia autorevole la voce di DIONISOTTI (1963, 120), che con molta sicurezza parla di pubblicazione, va considerato, sulla scorta di RICCÒ (2005, 7 ss.) che *Orbecche* ed *Egle*, le sole opere teatrali date alle stampe dall'autore, sono da considerarsi un'anomalia editoriale dovuta alla loro funzione di “manifesto di genere”, fruibile dai «dotti» e dai «begli ingegni». Il resto del *corpus* giraldiano, è costituito da opere di consumo, nate dalle «correnti occasioni», istituzionali e private, imposte dalla committenza ducale e fruibili dal pubblico della corte e per questo non destinate alla pubblicazione, secondo una normale prassi teatrale ferrarese

giche fino ad allora elaborate⁴⁹⁴: l'alacre impegno sul campo porta Girdali a realizzare, nell'arco dello stesso 1543, l'allestimento della quarta replica di *Orbecche* (Parma)⁴⁹⁵, della prima di *Altile* e di *Cleopatra*, lasciando esclusa solo la rappresentazione di *Didone*⁴⁹⁶. Considerando però che la citazione di una messinscena nei documenti non permette sempre di risalire con precisione al titolo dell'opera rappresentata⁴⁹⁷ se non approssimativamente in base al periodo di riferimento, l'assenza di notizie specifiche relative alla *Didone* non è prova sufficiente da escludere a priori una ulteriore rappresentazione⁴⁹⁸ che, a quest'altezza cronologica, il drammaturgo sembra sentire come prospettiva molto concreta e imminente⁴⁹⁹, e per la quale attende solo il benessere del duca⁵⁰⁰. Va ricordato, a sostegno di tale apertura, che Celso Girdali nella dedicatoria all'edizione dell'*Epitia* del 1583 indica questa tragedia come la sola «verginella», mai andata in scena «per ancora né in publico esposta né rappresentata in scena», sottolineandone certamente l'anomalia rispetto alle altre, che anzi sottostanno generalmente alla consuetudine della replica in tempi diversi⁵⁰¹. Sulla base della stessa dichiarazione di Celso immagi-

⁴⁹⁴ Sulla base di queste informazioni è possibile assumere il 1543, data dell'epistola sopracitata, come *terminus ante quem* per la stesura del testo delle prime quattro tragedie girdaliane. Osserva NERI (1904, 62): «Intanto è notevole questo slancio del Girdali, nella composizione d'un certo numero di drammi, quasi a promuovere con l'esempio, vario di argomenti e di sviluppi, la formazione di un nostro teatro tragico». SOLIMANO (1984, 417) legge invece diversamente le parole del drammaturgo - CARTEGGIO (181) - e suppone, in base alle implicazioni politiche colte nella tragedia, che almeno la *Cleopatra* vada spostata in avanti di un paio d'anni.

⁴⁹⁵ «[...] l'*Orbecche*, rappresentata novamente in Parma da que' grandi e giudiciosi Signori e da quella onorata Accademia, [...]», cf. LD (165). Come conferma lo stesso Girdali - DISCORSI in ANTIMACO (1864, 17) la tragedia «in molti luoghi dell'Italia è stata solennemente rappresentata e già tanto oltre fu grata che ella favella in tutte le lingue che hanno cognizione della nostra e non si sdegnò il re Cristianissimo volere che nella sua lingua ella facesse di sé avanti sua maestà solenne mostra». Pare dunque che lo spettacolo sia successivamente stato esportato anche a Parigi in versione francese e alla presenza del re di Spagna, sempre in traduzione. Cf. MERCURI (1991, 182).

⁴⁹⁶ DISCORSI (224). Ne accenna BERTHÉ DE BESAUCÈLE (1920, 86), seguito da ROMERA PINTOR (1998a, 12). COSENTINO (2006, 79) afferma invece che la *Didone* e la *Cleopatra* (1543) saranno «entrambe messe in scena diversi anni più tardi».

⁴⁹⁷ Si ha ad es. notizia - SOLERTI (1900, LXXXVII) - di una «commedia seu tragicommedia» (forse l'*Egle* o forse la *Selene*) per la quale Girdali viene pagato 15 scudi d'oro il 20 marzo 1547. Cf. anche SUTTINA (1932, 282 n. 2) e POVOLEDO (1958a, 178). Oppure è documentata un'altra rappresentazione girdaliana, non specificata, nella casa dello stesso autore per l'arrivo a Ferrara della nuova duchessa Lucrezia de' Medici il 26 febbraio 1560, alla presenza di Alfonso II, del principe Francesco de' Medici e degli ambasciatori veneti. Cf. LAZZARI (1913, 133-134) e HORNE (1962, 20-21). Si pensi anche alla difficoltà di stabilire a quali rappresentazioni Girdali si riferisse con la semplice menzione di «questi avvenimenti tragici» nella dedicatoria a Luigi d'Este per la seconda deca degli *Ecatommiti*. Cf. CARTEGGIO (443).

⁴⁹⁸ GUERRIERI CROCETTI (1932, 715) attenua infatti con un «forse» la negazione di una vera messa in scena per la *Didone*; mentre DONDONI (1964, 37 n. 4) respinge anche solo come ipotesi l'ipotesi di uno spettacolo.

⁴⁹⁹ Suggestisce quest'idea l'utilizzo dell'indicativo (e non del condizionale) nella dichiarazione di Girdali - LD (166): «quando la *Didone* farà mostra di sé in scena, e s'egli [*scil.* Ercole II] si ritroverà fra gli spettatori...» - secondo ROMERA PINTOR (2008, LXVIII).

⁵⁰⁰ LD (165). Tale condizione di immobilità temporanea non può, secondo OSBORN (1996, 49-50), escludere a priori una rappresentazione successiva alla lettura del '41.

⁵⁰¹ Ricordiamo che la *Cleopatra* viene replicata ancora nel 1555 - cf. ANTIMACO (1864, XXXII) - e, secondo quanto afferma, senza apportare documenti, BERTHÉ DE BESAUCÈLE (1920, 86), ripreso da ROMERA PINTOR (1998b, 596), anche dopo la morte dell'autore, nel carnevale del 1583. Gli *Antivalomeni* vengono

niamo dunque che anche *Euphymia* abbia goduto almeno una volta dell'incontro col pubblico, sebbene nessun documento ci fornisca notizie della tragedia in termini di allestimento⁵⁰². È possibile a questo punto applicare lo stesso ragionamento al destino scenico della *Didone*: per quanto il figlio del Giraldi possa aver considerato la semplice lettura scenica come una forma di «esposizione in publico», non è, a nostro avviso, da escludere che egli fosse a conoscenza di una vera e propria messa in scena successiva al 1541 che, allo stato attuale degli studi, non è possibile individuare né ricostruire⁵⁰³.

Al di là dei limiti imposti dalle incolmabili falle documentarie relative al versante rappresentativo della tragedia giraldiana, è a questo punto necessario ritornare alle condizioni che ne hanno determinato la nascita e lo sviluppo, per restituire un'immagine dell'opera che dia, se non altro, conto della complessità culturale che sta alle spalle della sua specifica forma drammaturgica e testuale.

Il senso moderno del classico

Come in parte si è già potuto osservare, l'uomo di teatro ed il gentiluomo tendono a coincidere nella personalità di Giraldi quanto a mondo di appartenenza, principi guida e linee di condotta⁵⁰⁴. Si potrà ora constatare che la stretta connessione con l'ambiente cortigiano deri-

rappresentati il 29 luglio 1548, in occasione delle nozze di Anna d'Este con Francesco di Lorena, unitamente ad un torneo di materia troiana: ne offre testimonianza nei suoi *Dialogi duo de poetis nostrorum temporum* LILIO GREGORIO GIRALDI (II 378), che ricorda anche un rovinoso crollo delle gradinate del pubblico: «*quod maxime mirum est scenico apparatu, quo acta est fabula poetae nostri Cynthii Gyraldi Antivallumeni, quae poene in tragoediam conversa est subsellii cuiusdam ruina*») e l'anno successivo: cf. CARTEGGIO (235-238). A questa stessa opera si può riferire la «spesa del Giraldo per l'ornamento della scena fatta in settembre» annotata nel *Registro di Cassa vecchia dal 1500 al 1598*, sotto la data 1548 e riportata da SUTTINA (1932, 282 n. 2). *L'Egle*, sulla quale Giraldi afferma: «dopo che la mi fero porre in scena, più e più volte chiesta la mi hanno» - CARTEGGIO (223), è invece messa in scena il 24 febbraio e il 4 marzo 1545 alla presenza del duca e del cardinale Ippolito. Secondo quanto si può leggere nel frontespizio dell'edizione cinquecentesca senza note tipografiche ma databile tra 1545 e 1547 e nei DISCORSI (241), l'allestimento è preparato nella sua casa e in qualche modo correlato alle attività dello studio ferrarese. Cf. a proposito SERAGNOLI - GARBERO ZORZI (1995, 391). La *Selene* è allestita nel 1547 e nel 1551 - cf. ROMERA PINTOR (2004, 10); mentre l'*Arrenopia* nel 1563: se ne ha testimonianza nel *Libro de spesa* del 1563, nel *Memoriale de la Monitione de le Fabriche* del 1562, come annota SUTTINA (1932, 282 n. 2). Probabilmente la rappresentazione avviene tra il 12 gennaio, data della lettera a Sallustio Piccolomini - CARTEGGIO (445) - e il 20 marzo, data della partenza per Mondovì. Così suggerisce anche COLOMBO (2007, V).

⁵⁰² LUCAS (1984, 138; 150) ipotizza che *Euphymia* sia stata messa in scena nello stesso anno del processo inquisitoriale a Renata di Francia, nel 1554, a tre anni dalla redazione del testo.

⁵⁰³ BARISH (1994, 4) osserva giustamente che «the fact that a surviving play is not known to have been acted does not settle the question, since all traces of performance may simply have been lost». In proposito, la critica ha formulato differenti ipotesi di rappresentazione: nel 1542 secondo DOGLIO (1988, II 105); PIERI (1991, 129) e ROMERA PINTOR (1998b, 596); 1543 per HERRICK (1965, 62). Dà per certa la rappresentazione anche ARIANI (1977, I 79), ma non offre alcuna ipotesi di datazione.

⁵⁰⁴ Per Giraldi, quanto per Ariosto, RICCÒ (2008, 167) parla di un congiungimento «per solidarietà e omogeneità culturale e sociale [...] fra autore-cortigiano e spettatori-cortigiani».

va anche dalla posizione specifica dell'erudito come membro dell'*entourage* estense. L'attività di drammaturgo va a collocarsi entro le specializzazioni del funzionario pubblico (ruolo che Giraldi ricoprirà effettivamente dal 1547 al 1561) che si incarica di promuovere l'intrattenimento della corte su diretta commissione del duca⁵⁰⁵. Le esplicite sollecitazioni di Ercole II restano infatti il principale motore dell'attività teatrale di Giraldi; esse plasmano sia l'impianto formale del testo drammatico che le caratteristiche della sua messinscena, impostando qualità, consistenza e ritmi nella produzione dell'erudito⁵⁰⁶:

«Illustrissimo ed eccellentissimo Signore mio osservandissimo, per la lettera mandata-mi dal signore Guarino [*scil.* Alessandro Guarini, segretario di Alfonso I e di Ercole II], ho veduto quanto sarebbe de intenzione di Vostra Eccellenza intorno al recitare di una mia favola. Io userò ogni mia possibile diligenza perché ella sia compiaciuta e, se il poco termine non ci dà difficoltà, sarà a ordine quanto ella desidera; ché io, come quelli che non studio in altro che in sempre piacerle, non tralasciarò cosa che sia atta a condurre questo suo desiderio a fine [...]»;

«Illustrissimo ed eccellentissimo Signore mio, perché il Bendedio è stato a trovarmi, per nome di Vostra Eccellenza e mi ha parlato intorno al recitare della favola, della quale altra volta ella aveva scritto, mi è parso mio ufficio significarle, che vi ho posto, e pongo ogni diligenza perché ella sia sodisfatta. E già la favola è in tal termine, che, fra otto o dieci giorni al più, si potrebbe acconciamente rappresentare. E tra le altre ho scielti gli *Antivalomeni*, ch'è quella che si rappresentò nelle nozze di Madamma la Principessa [*scil.* di Anna d'Este con Francesco di Lorena, il 29 luglio 1548] l'anno passato, per parermi varia e grave e dilettevole. E perché vi desiderò in alcune parti, Vostra Eccellenza qualche cosa, mi sono anco sforzato di ridurla a quel miglior termine c'ho potuto, perché più le sodisfaccia che sia possibile; ché non penso, né bramo altro, illustrissimo Signore mio, che sempre scrivere e piacere a Vostra Eccellenza, [...]»⁵⁰⁷.

Queste parole, relative all'allestimento del 1549 degli *Antivalomeni*, rispondono con fervore e tempestività al desiderio del duca di veder «recitare [...] una mia [*scil.* di Giraldi] favola» e mostrano come l'intervento artistico del funzionario-drammaturgo sia limitato entro un progetto di allestimento promosso e finanziato dalla corte, ma relativamente libero per quanto concerne la scelta del soggetto e l'organizzazione dei tempi di lavoro.

La gestione autonoma di tali aspetti non è però da considerarsi troppo scontata, in quanto in alcuni casi le richieste dall'alto si presentano ben più nette e insindacabili al Giraldi che,

⁵⁰⁵ Cf. MORETTI (1989, 92-93). In queste circostanze di stretta dipendenza dall'alto, che OSBORN (1982, 54) definisce più propriamente «working partnership», si fa legittimo, come osserva SCRIVANO (1982, 90), il sospetto di una non corrispondenza tra scelte teoriche ed iniziativa artistica. Sul ruolo di Giraldi nella vita amministrativa della corte, si veda *supra* pp. 90 ss.

⁵⁰⁶ Si pensi ad es. alla scelta di staccare il prologo nelle composizioni tragiche, alla durata extra degli spettacoli, di cui si è parlato *supra* pp. 112-113.

⁵⁰⁷ Le lettere sono datate 24 e 29 ottobre 1549: CARTEGGIO (235-237).

nella sua condizione di “tragediografo di corte”, si vede in più occasioni costretto a rinunciare ad iniziative e inclinazioni personali sotto l'influsso di una committenza che si impone anche su questioni strettamente poetiche come la scelta del soggetto drammatico⁵⁰⁸.

Si considerino infatti i nuclei narrativi delle nove tragedie giraldiane: sette di questi sono frutto dell'immaginazione del ferrarese e provengono direttamente dal suo maggiore serbatoio di materiale tragico, la raccolta degli *Ecatommiti*⁵⁰⁹, in un perfetto accordo con il principio teorico per il quale nell'originalità del soggetto risiede molto del potenziale comunicativo dell'opera tragica, della capacità cioè di risvegliare e mantenere l'attenzione dello spettatore, colpirlo profondamente nell'emotività⁵¹⁰:

«la novità del soggetto senza alcun dubbio porta con esso lei molta vaghezza e molto diletto come mostrò Aristotele nella sua *Poetica* [...]; e dandone egli l'esempio del *Fiore* di Agatone⁵¹¹, mostra che le favole finte sono più grate perché non sono note [...]. E questo è stato cagione che io [...] ho composto la maggior parte delle mie tragedie di soggetto nuovo e da me trovato, ancora che non ve ne sia esempio appresso i tragici né greci né latini ch'oggi si leggono[...]»⁵¹².

Sempre volto ad un rinnovamento profondo della tradizione, Giraldi pone la questione dell'originalità anche da una prospettiva di “orgoglio generazionale” che svela gli effetti di un

⁵⁰⁸ Il peso della committenza sul gusto tragico giraldiano è messo in luce anche da RICCÒ (2005, 15-18).

⁵⁰⁹ In una lettera a Giraldi, Sallustio Piccolomini registra infatti la grande adattabilità alla scena delle novelle giraldiane, tra cui ha «veduti i più belli argomenti di tragedie che si possano immaginare» Cf. CARTEGGIO (376). Questa la disposizione delle trame negli *Ecatommiti*: *Orbecche* II, 2; *Altile* II, 3; *Antivalomeni* II, 9; *Arrenopia* III, 1; *Selene* V, 1; *Epizia* VIII, 4; *Eufimia* VIII, 10. Da quali tradizioni provenisse il materiale per la composizione delle oltre cento novelle giraldiane è questione aperta. Uno scorcio delle ipotesi valide per *Orbecche* (con relativa bibliografia) è offerto da KRAPPE (1927, 239-253) e ripercorso da SAVARESE (1971, 118-120). A prescindere da questo aspetto, risulta facilmente deducibile che i nuclei narrativi delle novelle siano cronologicamente preesistenti al loro corrispondente teatrale da alcune osservazioni dei colleghi di Giraldi Bartolomeo Cavalcanti (che ricorda come *Orbecche*, *Altile*, *Selene* e *Antivalomeni* provengano tutte «dalle favole [...], delle quali molte portano seco la istoria», da cui «si ha larghissimo campo di comporre e comedie e tragedie») e Sallustio Piccolomini (che incoraggia il drammaturgo a porre mano alla «novella di Astazio e di Arrenopia, la quale è la prima della terza deca, [...] tanto degna di essere trattata in una tragedia di felice fine [...]» - CARTEGGIO (376). Lo stesso risulta dalle parole dell'autore che, nell'offrire la seconda deca della sua opera novellistica a Luigi d'Este, dichiara al suo interlocutore: «Imaginandomi che, come ella si prese molto diletto in vedere rappresentare in scena questi avvenimenti tragici, cossì non le debba essere ora discaro leggergli in quella guisa descritti, che mi porse materia di dar loro forma di tragedia», cf. CARTEGGIO (362; 443). Un modello di analisi del passaggio dalla novella alla tragedia in Giraldi è offerto da OSBORN (1991, 157-164). Nella realtà dei fatti, la derivazione delle tematiche tragiche è questione molto dibattuta: cf. BIANCALE (1901, 107 ss.); NERI (1904, 71 n.1); HORNE (1962, 58-59); sebbene, come ricorda MERCURI (1991, 182), «questo dei debiti della tragedia nei confronti della novellistica e anteriore e contemporanea è un fenomeno europeo». Cf. a proposito GUIDOTTI (2000, 395-418) e (2002, 133-145).

⁵¹⁰ «Perché sapendo lo spettatore che dell'azione che si ha da rappresentare non si può aver scienza se non per la rappresentazione, tosto ch'egli ha avuto saggio della favola, e gli par ch'ella possa essere ingegnosamente composta, alza la mente e cerca di non perderne parola». Cf. DISCORSI (177).

⁵¹¹ Aristot. *Poet.* 1451b, 22. Agatone è un poeta tragico ateniese vissuto tra V e IV secolo. È autore del *Fiore* di cui non si ha testimonianza. Cf. a proposito PADUANO (2009, 77 n. 86).

⁵¹² Cf. DISCORSI (51). Analogo pensiero è formulato anche nel *Discorso sul comporre commedie e tragedie* (178).

processo di emancipazione dal passato già innescato da qualche decennio nell'ambito della commedia. Come membro di una classe intellettuale che ha a modo suo superato la prassi umanistica di traduzione, interpretazione e rielaborazione degli antichi (dei latini in particolare), egli si è infatti messo in competizione, come il Bibbiena o l'Ariosto, con quegli stessi modelli percepiti come inarrivabili, mostrando «che la natura non è loro [*scil.* ai moderni] stata così nemica che non abbia lor dato ingegno, e facultà di potere da sé condurre favole alla scena senza pigliarle da altri»⁵¹³.

Messa in questi termini, la predilezione per le sceneggiature inedite, che si tratti del recupero di una vicenda storica o della creazione ingegnosa di un fatto inaudito ma verosimile, si impone come valore culturale, irrinunciabile perché sintomatico del distacco da una *forma mentis* sentita come obsoleta e della volontà di affermare la modernità del proprio atteggiamento:

«[...] e se questo mio forse non piacerà a coloro che non sanno porre il piede se non nelle vestigia altrui, potrà non dispiacere a quelli che sono d' ingegno più vivace, e conoscono che le cose si vanno tuttavia avanzando di età in età, e che molte usanze antiche se ne cadono e se ne vanno in oblivione, e molte alla giornata di nuovo rinascono, le quali se portano seco il decoro col verisimile, non solamente non sono schifevoli, ma riescono grate nel cospetto de' giudiciosi»⁵¹⁴.

Eppure, il drammaturgo non esita a conformarsi a criteri di composizione in netto contrasto e a rinunciare ai vantaggi del contenuto moderno di fronte alle spinte di una committenza evidentemente affascinata dalle tematiche storico-mitologiche⁵¹⁵. Così, non da una scelta autonoma, ma dalla necessità di assecondare un desiderio espresso di Ercole II, hanno origine le sole due tragedie giraldiane di argomento antico, *Didone* e *Cleopatra*:

«poi che per piacere a lei io la [*scil.* la *Didone*] composi di favola antica»;⁵¹⁶

⁵¹³ Cf. DISCORSI (203). E ancora (143): «E vuole la imitazione aver sempre compagna l'emulazione; la quale non è altro che un fermo desiderio di avanzare colui che l'uomo imita». «Sullo sfondo c'è, com'è chiaro, una cultura che sta procedendo alla sistematica censura del passato nel nome di una modernità che si propone e presenta come luogo del decoro e della maestà, non solo nella prospettiva "modernista" dell'immaginario ferrarese, ma anche nell'orbita più vasta dello spazio cortigiano». La riflessione è di JOSSA (1996, 160).

⁵¹⁴ Si tratta di una postilla autografa - DISCORSI (283) - che rivela anche un certo allontanamento dal ciceronianismo giovanile di Giraldo e dal suo rigido concetto di imitazione. Cf. *supra* p. 81.

⁵¹⁵ Ricorda CHIAPPINI (2001, 275) che la propensione del duca per le lettere antiche era evidente già dall'infanzia: «a dieci anni già dava prova di conoscere il latino, leggendo e traducendo ad apertura di pagina Virgilio, ripetendo a memoria un brano di Cesare [...]». È possibile che dietro il progetto di Ercole di mostrare storie classiche con protagoniste femminili non mancasse comunque un tributo «to the courtly environment of Ferrara, where strong women held an important place», suggerisce TERPENING (1997, 115).

⁵¹⁶ LD (165). La debolezza della *Didone* dal punto di vista spettacolare e comunicativo è dovuta, secondo SOLIMANO (1990, 289) proprio dalla sua costruzione «a tavolino, come un'opera geometrica», per essere frutto di un adeguamento del suo autore, «letterato onesto e benpensante», ai desideri della committenza. La scarsa

«[...] alla qual cosa [*scil.* la stesura della *Cleopatra*], oltre la commissione che me ne diede Vostra Eccellenza, mi ha anche ora per nome di lei sollecitato il signore Cavalcanti [...]»⁵¹⁷.

Entrambe le composizioni costituiscono quelle che la critica ha definito “tragedie storiche”⁵¹⁸, poiché ricavate dall'elaborazione di uno o più modelli storico-mitografici dell'antichità (la *Didone*, come presto avremo modo di approfondire, si appoggia quasi totalmente alla fonte virgiliana; la *Cleopatra* sfrutta una combinazione di Plutarco, Cassio Dione e Seneca⁵¹⁹). Si potrebbe pensare che «l'invenzione già apparecchiata» abbia il vantaggio di garantire una più facile stesura della trama e di fornire materiale elaborabile nei tempi alquanto ristretti imposti dalla committenza, ma è Giraldi stesso a smentire la validità di questa teoria e a mettere anzi in luce il proprio imbarazzo (in realtà mai celato) nell'approccio al dettato storico e alle sue implicazioni di metodo⁵²⁰:

«Il fare la tragedia dell'argomento che ci porgono gli avvenimenti di Cleopatra e di Marco Antonio suo marito [...] mi si è offerto, alla prima vista, cosa tanto grave e faticosa [...]»⁵²¹.

Ad ostacolare il lavoro del drammaturgo sembra essere il tipo stesso di narrazione, dal momento in cui esso impone di descrivere in maniera oggettiva lo sviluppo di un evento, laddove il poeta dovrebbe avere l'occasione di estrapolarne e renderne manifesto il valore universale (in senso platonico) e di adattarlo alla contemporaneità:

«[...] ove l'istorico dee solo scrivere i fatti e le azioni vere e come in effetto sono, il poeta non quali sono, ma quali esser debbano le mostra ad ammaestramento della vita. Questo è anco stato cagione che ancora che i poeti scrivano cose antiche, nondimeno cercano che convengano a' costumi e all'età loro introducendo cose dissimili a' tempi antichi e convenevoli ai loro come si vede in Virgilio [...]. Perché non scrive il poeta (come ho detto) le cose quali erano o sono, ma quali debbono essere per giovare e di-

«potenza drammatica» della tragedia - ARIANI (1974, 154; 165; 167) - è notata dallo stesso Celso Giraldi, che nella dedica ad Alessandro d'Este (cf. *infra* p. 162) considera l'opera paterna «un poco languidetta». Giudizi analoghi provengono anche dalla critica contemporanea: cf. HORNE (1962, 85); HERRICK (1965, 104-109) e DOGLIO (1972, XLVI).

⁵¹⁷ Cf. LdD (170).

⁵¹⁸ HORNE (1962, 75ss.), ARIANI (1994, 381). HERRICK (1965, 134-135) non considera minimamente le pressioni della committenza sulle scelte di Giraldi e attribuisce il suo repentino abbandono dei soggetti storico-mitologici a favore di quelli novellistici unicamente ad un maggiore successo scenico riscontrato con i secondi. PARATORE (1971, 40) ricorda che la *Didone* di Giraldi si colloca «al limite fra mitologia e storia nello spirito del poema virgiliano e in affinità con le tragedie del tempo derivanti da Livio» (come la *Sofonisba*).

⁵¹⁹ Sui modelli classici che hanno influito nella composizione della *Cleopatra* vd. SOLIMANO (1982, 191-233) e GALLO (2005, 293-294). Specificamente sull'apporto del *De Clementia* attraverso cui è possibile vedere Giraldi come una sorta di *alter ego* senecano, SOLIMANO (1984, 399-419).

⁵²⁰ Su rapporto con le composizioni storiche cf. *supra* pp. 92 ss.

⁵²¹ Cf. LdD (170).

lettare insieme soddisfacendo agli uomini di quell'età nella quale scrivono, il che non è per modo alcuno lecito a chi scrive istorie»⁵²².

Secondo questa definizione sarebbe ad ogni modo inopportuno continuare a definire *Didone* e *Cleopatra* come “tragedie storiche” in senso stretto, piuttosto esse dovrebbero a tutti gli effetti confluire nell'ambito delle composizioni poetiche, con le quali condividono linguaggio, costituzione e contenuti simbolici finalizzati all'educazione morale. A questo punto sembra legittimo riconsiderare le perplessità esibite dal drammaturgo ed attribuirle più che al “genere storico”, comunque poco congeniale alla sua natura, piuttosto alla qualità stessa dei soggetti. Essi infatti limitano le potenzialità dell'ingegno poetico precludendogli i vantaggi di una creazione originale, poiché sono inscindibilmente legati ad un ingombrante confronto con i modelli classici. Gibaldi dimostra di aver ben presente il principio oraziano per cui *difficile est propria communia dicere* e di riconoscere nel processo di rielaborazione delle celebri storie del mito una consistente difficoltà nell’“essere se stessi”, nel «seguire le vestigia altrui non come servo»⁵²³. La vera preoccupazione sembra in questo modo quella di poter ritrarre argomenti conosciuti in maniera personale senza venire schiacciati dall'autorità delle fonti di riferimento; preoccupazione che si traduce per questo in un atteggiamento tutto volto alla sperimentazione di materiali nuovi, al volo dell'ingegno personale, «all'esaltazione, insomma, della maestria di sé, l'affermazione del “proprio”»⁵²⁴.

Resta a questo punto da comprendere come in Gibaldi la gestione pratica della tematica antica sembri in realtà scontrarsi nettamente con i principi teorici del suo approccio, dal momento che, di fronte alla possibilità di spingersi oltre il modello e di dare prova dell'autonomia della propria vena poetica, il drammaturgo sceglie paradossalmente di ripararsi, almeno nella forma, dietro alla «garanzia di autenticità»⁵²⁵ della sua fonte classica.

Nelle sue tragedie di argomento storico-mitologico, in particolare nella sua *Didone*, l'erudito ferrarese contribuisce con un apporto effettivamente originale solamente in virtù di una

⁵²² DISCORSI (77-78; 190). Questa qualità, avvicina il poeta al filosofo che coglie una forma della realtà attraverso le strutture immutabili dei rapporti tra gli uomini: «il poeta è – afferma MOLINARI CESARE (1985, 93) – più vicino al filosofo di quanto lo sia lo storico, perché il poeta vede le cose come dovrebbero essere, non come effettivamente sono».

⁵²³ DISCORSI (75). Gibaldi cita Hor. *Ars.* 128 in una annotazione autografa al *Discorso su commedie e tragedie*. Cf. ancora DISCORSI (279 n. 72).

⁵²⁴ BORSETTO (1998, 70) Questo atteggiamento apre la strada ad una generazione intellettuale che non accetta più il “ladroneccio”, l'appropriazione indebita di materiali altrui, come forma legittima d'arte. HERRICK (1965, 86-87) individua inoltre nelle possibilità di suscitare maggiore approvazione nel pubblico, offerte dal doppio intreccio delle tragedie «di fin lieto» che associano commedia e tragedia, l'origine della predilezione gibaldiana per le trame di nuova invenzione. Non si dimentichi inoltre che, come suggerisce ARIANI (1974, 120), l'ingegno è strumento di analisi della realtà poiché «incide nel verisimile attualizzandolo».

⁵²⁵ Vd. CONTE (1985, 36).

necessità pratica, quella di conciliare il gusto più “classico” del committente con il proprio. Si può immaginare che da questo presupposto Giraldis si sforzi di creare una sua personale forma di “riscrittura attualizzante”, innestando in una materia dalla plasmabilità limitata i valori e le istanze della contemporaneità, di salvaguardare l'integrità dell'*auctoritas* e insieme di ricollocarla storicamente, lavorando in una costante dialettica tra modelli e uso.

Vergilius poetarum omnium parens

Conservando l'impronta umanistica che l'ha forgiata, la classe intellettuale ferrarese cinquecentesca destina un ruolo praticamente imprescindibile al confronto con un autore considerato tradizionalmente primario per la sua grandezza e per la sua funzione formativa e con le tematiche legate al suo nome. La produzione poetica virgiliana rappresenta la base fondante, *norma loquendi e vivendi*, della stessa cultura estense, fin dai tempi del marchesato di Leonello, da quando, sotto la sua giurisdizione, la nuova «politia letteraria» di Guarino aveva innescato un processo di rinascita dell'antico attraverso l'introduzione a corte e lo studio delle opere della letteratura greca⁵²⁶ e latina (con Virgilio, Lucano, Livio, Lattanzio, Giovenale, Quintiliano, Plinio, Aulo Gellio, Cesare, Tacito, Marziano Capella)⁵²⁷. Una volta messe a disposizione dei frequentatori della biblioteca ducale, le opere del poeta mantovano sono elevate nell'ultimo scorcio del XV secolo a strumento principe nella formazione classica dei giovani rampolli d'Este, anche grazie al lavoro di trascrizione da parte dell'amanuense di corte Nicolò Mascarino⁵²⁸.

L'*Eneide* in particolare diviene definitivamente «un libro che correva per le mani di tutti» tanto da spiccare come «elemento essenziale della cultura letteraria di quei tempi»⁵²⁹. Questo radicamento fa sì che, a cavallo tra XV e XVI secolo, la produzione artistica di corte tenda a contare spesso sulle risorse, pressoché inesauribili, del serbatoio virgiliano⁵³⁰. Il poeta man-

⁵²⁶ Nonostante la disponibilità dei numerosi codici recuperati da Guarino in Grecia (di Aristofane, Aristotele, Esiodo, Senofonte, Diodoro Siculo, etc.), la corte estense resta ancorata alla propria preferenza per gli autori latini e romani escludendo buona parte dei greci dalla biblioteca ducale. A questo proposito, vd. SABBADINI (1967, 44-45; 61).

⁵²⁷ Cf. BERTONI (1903, 213-252). Più approfonditamente, sulla formazione della cultura ferrarese sotto Leonello cf. GUNDERSHEIMER (1988, 43-55).

⁵²⁸ Cf. BERTONI (1919, 16; 81). Si ricorda che Antonio da Casteldurante, precettore di Bianca Maria, sorella di Leonello, inaugura la prassi di utilizzare «*pro usu filiorum*» diverse copie trascritte del testo di Virgilio elette a principale materiale di esercizio e studio. Il modello sarà seguito anche da Jacopo Gallino, maestro di umanità di Isabella, futura marchesa di Mantova.

⁵²⁹ BERTONI (1919, 82-83). Questa capillare diffusione fa parte del processo attraverso cui si sviluppa una «scienza del mito nel secolo decimosesto»: si veda a proposito SEZNEC (1990, 267-301).

⁵³⁰ Si pensi ad es. al contributo dei contenuti bucolici virgiliani nel percorso evolutivo dello spettacolo teatrale ferrarese soprattutto in relazione alla nascita della favola pastorale: cf. a proposito PIERI (1982, 519-520).

tovano, con Tibullo e Ovidio, è assunto a modello cardine dagli intellettuali della “Rinascenza ferrarese” (si pensi ad Tito Vespasiano Strozzi, ad Antonio Tebaldeo, ma anche al Boiardo e all'Ariosto), che ne assorbono lo spirito contaminandolo con un immaginario medievale cavalleresco, e ne rivelano la massiccia influenza in virtù di un meccanismo che è quasi inconscio, particolarmente spontaneo. Tale perfetta naturalizzazione dell'*auctoritas* ha il pregio di produrre un fecondo incontro con la contemporaneità, una complessa continuazione-sovrapposizione-fusione tra i protagonisti delle leggende dell'antica Troia e i membri della casata d'Este che presto si rivela efficace cassa di risonanza per il potere⁵³¹.

In questo processo non va certamente sottovalutato nemmeno il contributo dell'arte figurativa coeva, che ha partecipato alla notorietà dell'opera virgiliana riempiendo i palazzi nobiliari degli episodi legati alla leggenda troiana, un po' in tutti i principati padani come nella Ferrara dell'apogeo estense. Nel primo ventennio del Cinquecento il Castello estense diviene appunto luogo privilegiato per contemplare, sotto la superficie di assoluta modernità dei costumi e delle ambientazioni rinascimentali, le gesta degli eroi antichi e le scene principali dell'*epos* virgiliano attraverso le pitture commissionate da Alfonso I a Tiziano e Dosso Dossi per la decorazione dei camerini di alabastro, stanze adibite all'*otium* privato del duca (fig. 1)⁵³². Un segnale della familiarità con le tematiche legate all'*Eneide* è implicito anche in un'altra prova del maggiore dei Dossi, che dell'episodio cartaginese, già proposto nel ciclo pittorico, coglie un ulteriore frammento, ritraendo in termini esotici e patetici la sua protagonista, la regina Didone (fig. 2). Non è improbabile che la cultura ferrarese di cui il Dossi è alto esponente, fosse ancora suscettibile all'eco dei lavori di Andrea Mantegna (in virtù dei profondi rapporti di collaborazione e amicizia che lo legavano alla casa d'Este⁵³³) e ai suoi “saggi di classicismo”, in particolare nei dipinti di soggetto mitologico, allegorico ed erudito che decorano lo

⁵³¹ Utilizzano il mito virgiliano come strategia encomiastica e propagandistica sia Strozzi che nella sua *Borsiaide* fa risalire il capostipite della *gens* estense ad Ettore, sia il Boiardo che nei *De laudibus Estensium carmina* ricostruisce l'albero genealogico della nobile famiglia (ripreso e completato dall'Ariosto nel *Furioso*) includendovi Enea, Romolo, Cesare, Carlo Magno e il paladino Ruggiero, collegando cioè la discendenza troiana con quella carolingia, unificando classicismo e francofilia: istanze centrali nel programma politico-culturale dei principi estensi almeno fino alla degenerazione dei rapporti diplomatici con la Francia a metà anni '40 del Cinquecento. Su questa “genealogia incredibile” degli Estensi, perfettamente in linea con la moda europea della prima età moderna, cf. HONNACKER (1997, 125-133).

⁵³² Per un discorso complessivo sull'argomento si consulti, tra gli altri, BALLARIN (2007). Per le pitture legate agli episodi virgiliani si rimanda invece a FARINELLA (2007, 299-342). Si ricorda inoltre che pochi anni più tardi e a breve distanza da Ferrara, un altro ciclo pittorico sull'*Eneide* ornava, per mano di Nicolò dell'Abate, lo studio di Giulio Boiardo nella rocca di Scandiano, a Reggio Emilia: cf. CUOGHI (2007, 107-126) e (2009, 121-129).

⁵³³ Oltre al rapporto di reciproca stima con Isabella d'Este, ottenuto grazie all'intercessione di Battista Guarino, - cf. TOSCANO (2005-2006, 145-151) - va rammentata la precedente collaborazione artistica del Mantegna con il marchese Leonello nel 1449. Cf. CHIAPPINI (2001, 126). È accertata ad ogni modo la conoscenza dell'opera mantovana del Mantegna da parte di Dosso: pare che il pittore, con Tiziano, «si recò a Mantova (1519, ammirandovi i dipinti di Mantegna per lo Studiolo di Isabella d'Este». Cf. MOMBEIG GOGUEL (1990, 124).

Studiolo voluto da Isabella d'Este nel castello di S. Giorgio a Mantova. Lo stesso nesso con le leggende antiche emerge nelle pitture monocromatiche che l'artista padovano, ormai alla fine della sua attività, offriva ai principi mantovani negli stessi anni (1495-1500), pitture dedicate alle *Donne esemplari dell'antichità* tra le quali compare (forse non a caso) anche una *Didone*⁵³⁴ come regina straniera dall'animo sofferente (fig. 3): è plausibile che anche esperienze pittoriche di questo tipo abbiano esercitato la loro influenza sulle diverse espressioni culturali coeve e successive, compreso probabilmente l'immaginario teatrale⁵³⁵.

Risulta a questo punto evidente che già dalla metà del Quattrocento le preferenze letterarie di Guarino e del suo *entourage* intellettuale hanno definito nettamente il patrimonio letterario del ducato, segnando in maniera indelebile, anche nella civiltà estense a venire, la priorità di alcuni autori antichi su altri⁵³⁶. L'incidenza del patrimonio classico, in termini di eredità umanistico-rinascimentale, è tale da non subire sostanziali ridimensionamenti neppure presso la generazione intellettuale successiva, programmaticamente tutta proiettata verso la scoperta e l'elevazione della modernità. Così anche Giraldi, che si è nutrito «degli stessi libri che correvano per le mani dei cortigiani e degli uomini colti a Ferrara»⁵³⁷, riconosce nell'aderenza all'esperienza virgiliana un imperativo categorico dettato dalla sua stessa cultura di appartenenza ed eleva l'autore dell'*Eneide* a «padre della poesia», modello di instancabile perfezionismo⁵³⁸, ma soprattutto prototipo di uno stile caratterizzato dal singolare equilibrio di *verba* e *res* e simbolo della maestà nell'epica⁵³⁹:

⁵³⁴ La grisaglia ritraente Didone appartiene al patrimonio artistico mantovano almeno fino al 1542, anno di morte del duca Carlo Federico Gonzaga. Cf. LUCCO (2006, 108).

⁵³⁵ Che ci sia un importante legame tra la produzione pittorica rinascimentale e l'esperienza teatrale dovuto anche alla corrispondenza anagrafica degli artisti che vi partecipano è accertato soprattutto dagli studi fondamentali di Ludovico Zorzi. Sul contributo specifico dei lavori di Girolamo da Carpi, pittore di corte, sugli apparati di scena per le *pièces* di Giraldi Cinzio (*Orbecche* e *Cleopatra*), cf. DAUNER (2007, 77-85).

⁵³⁶ Come noto, i dialoghi del *de Politia Letteraria* di Decembrio sono utilissimi per risalire alle preferenze intellettuali del marchese e della sua corte e per dare conto della diatriba intorno al valore degli autori classici. Si veda a questo proposito GUNDERSHEIMER (1988, 47-52) Cf. anche TATEO (1994, 32).

⁵³⁷ Cf. BERTONI (1919, 121). Anche grazie ad una simile posizione sociale e politica, Giraldi, come Ariosto, deve aver avuto frequenti contatti con la biblioteca estense.

⁵³⁸ Il *labor limae* adoperato per la sua *Eneide* da Virgilio è, secondo il calcolo del drammaturgo ferrarese – DISCORSI (234) - tale da imporre la stesura di soli due versi ogni giorno. Anche in questa altissima precisione si misura la grandezza di uno scrittore: il poeta mantovano, elevato a «regola del giudizio delle cose gravi e magnifiche» e insieme espressione della massima libertà del poeta di discostarsi da cammini già percorsi per «andarsi ad Helicon» - DISCORSI (62) - è considerato addirittura «*Poetarum omnium parens*». Cf. CARTEGGIO (146).

⁵³⁹ Come conferma lo stesso autore, per la stesura del suo *Ercole*, l'*Eneide* è stata primaria fonte d'ispirazione: «ho voluto più tosto pormi inanzi la natura e la maturità di Vergilio che la pompa di Claudiano o i fiori d'Ovidio, o le figure troppo affettate di Stazio o i giri di Flacco». Ciononostante il poema è ripetutamente criticato per sua forma linguistica «un po' lassetta», poco elaborata, per i poco proficui tentativi di imitazione dello stile virgiliano. Cf. CARTEGGIO (293; 307-309).

«[...] il qual Vergilio, trattando materia grave, si è sempre servito delle voci che sono nate col soggetto, [...]. E così fu sempre più intento Vergilio a' riti della religione antica, alla varietà dei costumi delle genti, agli affetti, alla gravità, alla maestà, a' sensi elevati, alle lodevoli azioni, al convenevole ed alle voci queste cose significanti con grazia singolare, che alla frequenza delle figure ed alla elezione dei fiori e dei tratti; i quali non sprezzò egli nondimeno, ma gli vi trappose di rado, e a' suoi luochi, sì che paiono preziose gemme in ricco e vago ricamo»⁵⁴⁰.

Il recupero di Virgilio va dunque colto come espressione di quel clima umanistico che «vuole rispetto cosciente dell'antico: perfetto, sacro, indelebile»⁵⁴¹. Di conseguenza, è per le sue incomparabili qualità che Gibaldi, sottoposto all'«obbligo» di approcciarsi ad un tema classico, sceglie di affidarsi completamente al modello virgiliano, evitando ogni contaminazione della sua sostanza né con altre tradizioni storiche, né con determinanti varianti personali⁵⁴²:

«[...] pigliando questo soggetto da Vergilio, ho tenuto quell'ordine in legarlo e nello scioglierlo (quanto ha potuto la qualità del tempo e della rappresentazione) ch'egli ha tenuto in menare a fine quella sua finta favola»⁵⁴³.

Questa scelta poetica, probabilmente motivata anche alla volontà di preservare la connotata «perfezione» dell'*auctoritas* classica, è incentivata dalla consanguineità tra epopea e tragedia che agevola la semplice trasposizione di una trama narrativa in un susseguirsi di dialoghi⁵⁴⁴. Il drammaturgo sembra riconoscere in questo senso una anomalia nel dettato epico di Virgilio: nel suo dispiego di tecniche drammaturgiche, nella sua capacità, riconducibile immediatamente al mondo teatrale, di porre situazioni, avvenimenti, emozioni, sotto forma di immagini, direttamente «sotto gli occhi di chi legge»⁵⁴⁵. È forse l'altissima potenzialità rappre-

⁵⁴⁰ Cf. CARTEGGIO (328).

⁵⁴¹ In questi termini DONDONI (1959, 4) interpreta l'interesse di Gibaldi per Seneca, modello inarrivabile della latinità da cui il drammaturgo deriva la struttura formale delle proprie tragedie.

⁵⁴² Va ricordato che il mito di Didone giunge nel Cinquecento attraverso la versione virgiliana (filtrata dalla *Commedia* dantesca) ma anche come retaggio tardo-antico e medievale dell'alternativa storica offerta da Giustino e Pompeo Trogo (a cui si accennava *supra* p. 22 n. 36), difesa dai padri della chiesa (tra gli altri Tertulliano e Sant'Agostino) e poi da Petrarca e Boccaccio. Cf. a proposito BONO-TESSITORE (1998, 90-100). «La soggezione al principio di autorità in campo sia letterario, sia religioso, sia politico gli impedì [...] - osserva SOLIMANO (1990, 279) - di intervenire con innovazioni sostanziali».

⁵⁴³ Cf. LD (157).

⁵⁴⁴ L'operazione gibaldisca è intesa come pura drammatizzazione dell'episodio di Virgilio anche da BILANCINI (1890, 66-67): «L'episodio virgiliano dà talora una certa anima ai versi del Gibaldi; il quale però non ha in questo drama merito alcuno, né di situazioni di scene, né di creazioni di caratteri, né di alcune modificazioni ch'egli vi abbia introdotte: ha reso drammatico ed italiano l'episodio epico latino, di suo non v'ha che i cori filosofici e morali che terminano ciascun atto». Osservazioni simili in FLAMINI (1903, 258) e HORNE (1962, 75-76).

⁵⁴⁵ CARTEGGIO (261). La poesia diventa per Gibaldi assimilabile ad un'«arte visiva», come dimostra nel suo *Discorso sul comporre romanzi* - DISCORSI (159-160). D'altronde, ricorda QUONDAM (1980, 149), l'equazione tra drammaticità pittorica e tragico teatrale presente in quasi tutti gli artisti e i trattatisti del XVI secolo: si parla infatti di «teatro degli occhi», volto alla conquista emotiva più che alla comunicazione. Non sarà un caso se nel 1556 Daniele Barbaro, nel suo commento al *De Architectura* vitruviano definirà il concetto di teatro come «luogo da guardare».

sentativa del mito virgiliano sulla regina di Cartagine che induce l'erudito ferrarese a fondere nella struttura della sua tragedia il nesso tra le due tipologie letterarie, secondo un gioco di sovrapposizioni e sconfinamenti formali e sostanziali che arrivano alla costituzione di una sorta di “identità” di genere⁵⁴⁶.

Durante questo processo si profila la volontà di mantenere ben in evidenza il consistente debito con il modello antico. Nella costruzione del tessuto testuale della sua *Didone*, Giraldi lascia volutamente emergere quella che è stata definita la «filigrana intertestuale»⁵⁴⁷ dell'opera, costituita quasi esclusivamente proprio dai versi del poema virgiliano.

Da questo punto di vista, non è possibile stabilire con precisione se e in quale misura il tragediografo abbia lavorato autonomamente (senza il supporto di traduzioni o commenti), o se abbia invece fatto riferimento ad una specifica edizione del testo virgiliano, accessoriata magari di una chiosatura serviana o, ancora, se abbia utilizzato uno dei numerosi volgarizzamenti dell'*Eneide* disponibili dalla metà degli anni '30 in area padano-veneta, come la traduzione del IV libro di Ludovico Martelli, un altro *Libro Quarto* in endecasillabi curato dal Liburnio (Venezia 1534), la *Eneida in toscano* di Aldobrando Cerretani (Venezia 1540), o un'edizione a più mani dei primi sei libri in versi sciolti (Venezia 1541)⁵⁴⁸.

A prescindere dalla scelta editoriale dell'autore risulta comunque lampante la consistenza dei rimandi di Giraldi al I e IV libro dell'*Eneide*, citazioni di una precisione tale da rendere la tragedia una sorta di «riscrittura» virgiliana, un esercizio di traduzione ai limiti del «plagio»⁵⁴⁹. Come si avrà modo di annotare puntualmente in sede di analisi scenica e drama-

⁵⁴⁶ In Giraldi, osserva VILLARI (1996, 19-20), è programmatico l'intento «di far crollare le barriere tra i generi letterari, incanalandoli verso l'unico obiettivo valido, quello etico-pedagogico ed assimilando, ad es., per quanto concerne alcune tecniche narrative, l'epica alla tragedia». Si vedano le lettere sul poema eroico ai colleghi letterati Tasso e Bolognetti, cf. CARTEGGIO (280-336; 403-407; 410-411; 412-418). Posizione simile mostra HORNE (1962, 77). Si rimanda invece alla prima parte di questo lavoro per approfondire i diversi aspetti della sovrapposizione tra epica ed esperienza teatrale che sta a monte dell'episodio cartaginese in Virgilio.

⁵⁴⁷ Cioè il riferimento ad altri testi, anteriori o contemporanei. Cf. CREMANTE (1991, 147).

⁵⁴⁸ Risulterebbe troppo dispersivo in questa sede ampliare ulteriormente i margini della questione che dovrebbe portare a ricostruire l'adattamento giraldiano partendo dalle numerose edizioni catalogate da MAMBELLI (1954). Per un'indagine approfondita sulla fortuna di Virgilio dopo la consacrazione di Dante si rinvia ai lavori di BORSETTO (1989) e KALLENDORF (1994); ZABUGHIN (2000, I 185-205; II 71-95). Per comprendere il panorama europeo del mercato editoriale virgiliano nel Rinascimento cf. invece WILSON-OKAMURA (2010, 20-44).

⁵⁴⁹ «De fait, - appunta BERTHÉ DE BESAUCÈLE (1920, 81) - l'action développée dans ces cinq actes est tout entière empruntée à Virgile». Si tratta di una «close paraphrase of Virgil's poem» per HORNE (1962, 76); di «another rather pedestrian imitation of Virgil» secondo TERPENING (1996, 317). APOLLONIO (2003, 512) parla invece di “riduzione” di Virgilio, volendo indicare un tentativo non troppo felice di imitazione del modello che pur “progredisce” rispetto all'esperienza del Pazzi. In base alla definizione offerta da BORSETTO (1998, 72; 76-77), possiamo dire di essere di fronte ad un tipico “furto intellettuale” cinquecentesco, seppure di natura veniale: una vera e propria trasposizione del testo in una lingua e un genere diversi dall'originale.

turgica, le strategie imitative ed emulative del drammaturgo ferrarese scadono in alcuni punti in una riproduzione *verbatim* del testo, che molto difficilmente si conserva all'altezza dell'originale⁵⁵⁰. Contribuiscono a tale abbassamento stilistico gli stessi principi di poetica che guidano la composizione giraldiana, tra tutti l'aderenza al «parlare quotidiano» che implica la necessità di una semplificazione lessicale e di una soppressione delle sfumature semantiche, dei riferimenti dotti e delle similitudini⁵⁵¹. Ad essi va sommata l'esigenza di salvaguardare l'intento pedagogico della propria opera attraverso il ricorso a momenti esplicativi che si interpongono alle parole del mantovano o all'ampliamento in forme perifrastiche di tutte le espressioni ellittiche o metaforiche suscettibili di fraintendimento. Per mezzo di un vero e proprio appiattimento del senso originale Gibaldi ha la possibilità di attivare una serie di meccanismi destinati a spiegare, a commentare e a rendere più leggibile il messaggio racchiuso nel testo a tenere sotto controllo l'interpretazione del discorso, in funzione, ancora una volta, degli interessi del suo principale referente e destinatario: la platea. Va sottolineato che questo metodo, derivante probabilmente da una sorta di “deformazione professionale” dell'erudito ferrarese, condizionato dalla sua natura di accademico e dalle sue tecniche didattiche⁵⁵², rappresenta un'anticipazione della tendenza di tutta la cultura tridentina a trasformare il concetto estetico in concetto educativo e a circoscrivere in esso il campo delle possibilità semantiche. La stessa iperfedeltà all'originale, dimostrata anche dalla conservazione di numerosi latinismi grafici e lessicali, per quanto ridotta o parafrasata per agevolare l'accessibilità al messaggio poetico, è concepita dal drammaturgo ferrarese come strumento di avvicinamento e di soddisfacimento delle aspettative del suo pubblico di cortigiani, raffinati conoscitori del testo virgiliano e «ben preparati a gustare [...] quegli episodi nei quali sentivasi l'influsso della cultura classica del poeta»⁵⁵³.

Al di là dell'“abito virgiliano” che caratterizza la composizione della *Didone*, si avrà presto modo di precisare come Gibaldi trovi occasione di intersecare nella propria opera, seppure in maniera più indiretta o circoscritta, altri modelli e altri rimandi alla tradizione lettera-

⁵⁵⁰ L'osservazione è suggerita già da GUERRIERI CROCETTI (1932, 715), confermata da HERRICK (1965, 104) e SOLIMANO (1990, 287-288). «Ma va pur tenuto presente, ricorda CASELLI (1991, 309) che la ricognizione delle consonanze fra due testi su una base lessicale e formale non può né deve ignorare la particolare accezione che le parole suggerite da tradizioni e ascendenze ricevono nella nuova e specifica contestualità».

⁵⁵¹ HORNE (1962, 84) parla di «process of *amoindrissement*» dovuto ad una povertà di fondo della dizione poetica giraldiana.

⁵⁵² RICCÒ (2008, 267-268). Si consideri anche la trasfusione di implicazioni giuridiche all'interno delle opere tragiche del periodo conciliare certamente derivanti dall'esperienza di accademico e uomo politico: per approfondimenti si rimanda a BERTINI (2008).

⁵⁵³ BERTONI (1919, 83). Dopotutto la tragedia, fin dalle sue origini, presuppone un pubblico raffinato che possa riconoscere e godere dei rimandi storico-letterari in essa contenuti.

ria antica e moderna (dalle *Heroides* ovidiane, alla lirica petrarchesca, all'eredità narrativa romanzesca) e, soprattutto, altre suggestioni che plasmano non tanto l'impostazione testuale quanto piuttosto quella filosofica, insieme a quella comunicativa e teatrale; suggestioni provenienti dalla propria formazione scientifica (l'interesse per i dettagli anatomici) e dall'apprendistato accademico (gli esercizi di oratoria), come dai più disparati generi rappresentativi (dalla tragedia senecana ed euripidea, alla sacra rappresentazione, allo spettacolo comico) e dalla stessa attualità storico-sociale (le questioni politiche e religiose).

Paradossalmente, il settore da cui il drammaturgo prende maggiori distanze è quello della tragedia coeva con cui pure si trova a condividere tematiche, forme espressive ed approcci sperimentali. È la differente prospettiva drammaturgica giraldiana, indirizzata al soddisfacimento di precise esigenze spettacolari e non alla speculazione teorica entro un'aula accademica, ad imporre un allontanamento programmatico dalla prassi tragica contemporanea: così, pur avendo a disposizione una «figura di Didone» come la *Sofonisba* trissiniana (1515), Giral-di rifiuta la possibilità di assorbirne le qualità letterarie per mantenere inalterato il proprio tributo a Virgilio⁵⁵⁴.

Nel testo giraldiano non sono allo stesso modo rintracciabili segni del primissimo adattamento drammaturgico in volgare del mito virgiliano, la *Dido in Cartagine* del nobile fiorentino Alessandro Pazzi de' Medici⁵⁵⁵ risalente al 1524⁵⁵⁶. Sulla base dell'esiguo numero di elementi stilistici, tematici e strutturali in comune, e dell'assenza di qualunque cenno polemico alla massiccia manipolazione del modello virgiliano e della stessa operazione teatrale per la quale la tragedia nasce, è possibile intuire una totale assenza di contatti tra le due composizioni⁵⁵⁷. Vista l'impostazione «virgilio-centrica» del testo giraldiano, tale assenza potrebbe essere considerata intenzionale⁵⁵⁸, se non si conoscesse che essa è in gran parte dovuta ad una diffici-

⁵⁵⁴ BONO – TESSITORE (1998, 203). La tragedia, incentrata sull'amore travagliato della principessa africana, recupera attraverso la sua trama, la sua riflessione sul contrasto tra civiltà e barbarie, la sua vicinanza al modello classico (Livio 30,12-15) e la sua tendenza all'astrazione della storia, alcuni fondamentali aspetti del mito della regina di Cartagine.

⁵⁵⁵ Al Pazzi e al suo lavoro si è accennato *supra* p. 52.

⁵⁵⁶ BILANCINI (1890, 64) anticipa la data di composizione al 1510 facendone un antecedente, forse un modello della *Sofonisba*. Dello stesso parere TURNER (1926, 36) e LEUBE (1969, 173).

⁵⁵⁷ «La *Didone* [...] non ha riscontri diretti con quella del Pazzi», afferma NERI (1904, 63). Anche HORNE (1962, 87) si astiene dall'ipotizzare qualsiasi discendenza del testo giraldiano da quello del fiorentino. Così anche LUCAS (1987, SOLIMANO (1990, 278-279), la quale afferma che «probabilmente il Giral-di non conobbe questa prima drammatizzazione del tema».

⁵⁵⁸ TURNER (1926, 83) assume che Giral-di conoscesse almeno l'esistenza della drammatizzazione del mito di Pazzi.; così DI MARIA (2002, 197). ARIANI (1974, 119) parla invece di «rifiuto» (programmatico) del «languore svagato [...] della Dido».

le reperibilità materiale del testo fiorentino, di cui non è accertata alcuna pubblicazione coeva e che «apparently circulated only in manuscript»⁵⁵⁹.

Di fronte a questi dati è possibile constatare come Giraldi, sollecitato a riproporre per il suo committente il mito della regina fenicia nella sua versione drammatizzata, abbia preferito, almeno dal punto di vista testuale, non sottoporsi ad una molteplicità di modelli allineati in una sorta di *trend* artistico, ma piuttosto abbia voluto formulare una sua personale risposta all'esigenza di risemantizzare il valore dei contenuti virgiliani partendo da una totale fedeltà alla fonte antica.

Virgilio secondo «l'uso dei nostri tempi»

Entro tale sorta di “gemellarità testuale” rispetto al quarto libro dell'*Eneide* è necessario tuttavia definire i termini dell'apporto originale da parte del drammaturgo ferrarese all'episodio virgiliano; stabilire cioè quegli elementi che fanno anche della *Didone* una «disamina precisa di una data realtà sociale che, nolente o volente l'autore, traspare dalla storia, dai personaggi, dall'ambiente tutto della tragedia»⁵⁶⁰.

Dimostrando in tutta la sua produzione uno spiccato gusto per la compenetrazione e per la coesistenza di molteplici istanze culturali, nel suo approccio con il mondo classico Giraldi va alla ricerca di formule poetiche particolarmente efficaci nel rivelare il carattere polimorfico e transculturale delle tematiche antiche, nel renderle attualizzabili e leggibili in chiavi artistico-sociologiche sempre nuove e costantemente sottoposte al costume, alla sensibilità morale e alle inclinazioni del proprio tempo⁵⁶¹:

«Quindi, sapendo che è concesso a chi scrive poeticamente fingersi cose che diano bellezza ed ornamento alle cose che da sé non l'hanno come veggiamo aver fatto Omero e Vergilio [...], mi sono dato a traporre, tra le cose datemi dagli autori anti-

⁵⁵⁹ Si cita da TERPENING (1996, 316). Quella curata da SOLERTI (1969) pare essere infatti la prima edizione a stampa della *Dido in Cartagine*: lo studioso indica infatti (11) una sola pubblicazione coeva delle opere del fiorentino, cioè il suo commento alla *Poetica* aristotelica (1537). Non è semplice a questo punto comprendere come numerosi segni del lavoro di Pazzi possano comparire invece nella *Didone* di Ludovico Dolce, di pochissimo successiva (1547) a quella giraldiana. Si può solo ipotizzare che l'assidua frequenza dell'erudito nelle stamperie veneziane coeve come collaboratore dell'editore Giovan Giolito – cf. VILLARI (1996, 66) - gli avesse dato accesso diretto al manoscritto del fiorentino. Cf. anche HERRICK (1965, 62; 167) e BIANCHI (2007, 47).

⁵⁶⁰ Il riferimento è a SAVARESE (1971, 129).

⁵⁶¹ Giraldi contribuisce con questo approccio a fornire «il significato completo di un'opera d'arte, quale l'*Eneide*». Secondo la definizione di SOLIMANO (1990, 277) esso «è [...] il risultato di un processo di accumulazione» per cui «una lettura prospettica del testo consente di cogliere i valori dell'età in cui esso fu composto, ma anche quelli che i lettori di periodi successivi vi aggiunsero».

chi, le finte da me, atte, per quanto a me n'è paruto, a levar, con la loro piacevolezza, quello che poteva da sé arrecare noia o fastidio. Le quali cose ho nondimeno finte con forma antica, per mantenere quel tenore in tutta l'opera [...] aggiungendo loro quella vaghezza che non sia diforme a quel diletto che co' nostri tempi si conviene»⁵⁶²

Secondo questo principio compositivo che lega a doppio filo realtà e letteratura, anche la favola della regina fenicia viene, come vedremo, amalgamata ad atteggiamenti e problemi relativi alla cultura del Rinascimento, in nome di un sincretismo di punti di vista che convoglia nell'unità storico-temporale (oltre che logica) della corte cinquecentesca⁵⁶³. Ad imporre al drammaturgo lo svuotamento dei valori etico-politici del modello virgiliano (strettamente correlati ai miti fondativi di Roma e Cartagine, alle sorti nazionaliste dei loro protagonisti e all'esaltazione della *pax augustea*), e la loro sovrapposizione con istanze tipicamente umanistico-rinascimentali e cristiane, concorrono principalmente la sua concezione della storia come processo in continua evoluzione⁵⁶⁴, nonché la sua chiusura all'interno del ristretto mondo del ducato estense che mette ancor più in risalto le incongruenze implicite nel divario cronologico e mentale che separa la dimensione che ha prodotto l'antica leggenda da quella che la accoglie e la rielabora.

Per permettere dunque allo spettatore contemporaneo di proiettare se stesso sull'*exemplum* antico, per attribuire, in altre parole, alla *fabula* virgiliana un valore deliberatamente metaforico e storicamente trasversale⁵⁶⁵, Giraldi ridimensiona prima di tutto la grandezza epica dei suoi personaggi che ripropongono piuttosto i caratteri patetici ed elegiaci delle figure novellistiche: egli, ad es., umanizza profondamente l'*ethos* della sua eroina specificando (sulla scorta di Ovidio, *Her.* VII 123: «*femina*») la sua condizione di semplice donna, più che di regina, che ha perso l'onore per aver violato la memoria del marito⁵⁶⁶.

⁵⁶² Il discorso riferito qui all'epica - CARTEGGIO (320) - è certamente applicabile anche alla tragedia. Si vedano anche DISCORSI (73).

⁵⁶³ Secondo l'interpretazione di APOLLONIO (2003, 517), la riflessione di Giraldi sulla propria contemporaneità resta in realtà molto superficiale e del tutto funzionale alla moda drammaturgica e rappresentativa del tempo: «D'altre cose più profonde o più serie, come religione e costume e tutto ciò che non fosse materia opinabile, egli non si cura; e la mitologia gli serve egregiamente, per sterilizzare quegli accenni al divino che non potevan mancare».

⁵⁶⁴ Per Giraldi è l'essenza dell'uomo a perpetrarsi nel tempo e non una linea di individui di stirpe gloriosa. Egli non a caso, fa profetizzare a Venere la crisi storica che decreterà la fine di Roma dopo secoli di egemonia. Cf. vv. 254-256: «E ancor ch'io vegga / che se ben piangerà l'Africa, Italia / rider non dee. [...]». Nonostante questa particolare concezione della storia, il mito virgiliano tornerà in qualche modo a collocarsi, come si avrà modo di notare, in linea con l'intento celebrativo virgiliano e con quello dei poeti rinascimentali che trasferiscono il motivo encomiastico alla casata d'Este attraverso la figura di Enea. Per mezzo del mito virgiliano Giraldi sembra voler fare simbolicamente riferimento anche a concreti fatti politici cinquecenteschi: si veda a proposito RICCÒ (2005, 24-25).

⁵⁶⁵ Indipendentemente dai loro protagonisti o dalle loro ambientazioni le tragedie giraldiane hanno la peculiarità di «guardare solo l'uomo», commenta ANTIMACO (1864, XX).

⁵⁶⁶ Va sottolineato che il processo che condurrà alle reinterpretazioni elegiache dell'epica classica, in cui prevale

Vincolato all'ambiente socio-culturale in cui ha origine la tragedia moderna, il prototipo della «persona mezzana»⁵⁶⁷, strumento di identificazione formale del genere, a cui questo abbassamento della prospettiva eroica si riferisce, sembra essere facilmente rintracciabile nella componente cortigiana più prestigiosa, andando ad assecondare una particolare interpretazione del termine aristotelico βιελτίους come *prestantiores*, cioè d'alto grado, socialmente migliori⁵⁶⁸: per questo l'umanizzazione giraldiana delle figure mitologiche è valutabile come ulteriore sintomo dell'esigenza di adesione alla contemporaneità che caratterizza tutto il lavoro del drammaturgo. L'avvicinamento a personaggi più concreti e verosimili in cui lo spettatore/gentiluomo si può riflettere, induce Gibaldi a trasferire nella finzione letteraria e scenica tutte le dinamiche proprie dell'ambiente cortigiano, dal linguaggio agli atteggiamenti, dalla moralità alle strategie di gestione dei conflitti, dalle forme di socialità ai rapporti di potere. È lo stesso Gibaldi a confermare, replicando ad una delle critiche mosse alla sua *pièce*, che la scelta di far interagire sulla scena della *Didone* ben ventidue *personae*, approfondendo personaggi virgiliani minori (come Acate e Barce) o aggiungendo diverse figure di contorno funzionali allo sviluppo drammaturgico della trama (come le cameriere, il messo di Iarba, il sacerdote, le dame di corte che compongono il coro), deriva proprio dalla necessità di dare conto di questa sovrapposizione, di “ricostruire virtualmente” la struttura della corte, con aderenza alla veridicità della «reale maestà dell'azione» che richiede necessariamente molti interlocutori, quanti sono i componenti del «maneggio di due reali persone di diverse nazioni, le quali avevano le lor corti di persone degne del grado che tenevano»⁵⁶⁹.

Questo ragionamento, che parte dal presupposto dell'equivalenza tra vita e teatro⁵⁷⁰, è manifestazione dell'«astratta essenza scenica della corte», concetto prettamente rinascimentale in base al quale «in una catena di reciproci rispecchiamenti» teatro e corte coincidono, per cui

l'elemento amoroso e sentimentale, nella modernità si innesca già nel medioevo (con il romanzo di Troia o il romanzo d'Enea, ad es.), ben oltre l'inclinazione verso un genere popolare, configurandosi invece come prodotto delle lettere volgari già divenute cortigiane: cf. COMPARETTI (1981, II 9-10). DOGLIO (1972, XLVI) afferma che «[...] la Didone [...] appare già come un esempio di riduzione dal piano mitico al livello umano dei personaggi». «Foggiando le sue persone tragiche sullo schema delle novelle», osserva ancora NERI (1904, 70), Gibaldi «era condotto naturalmente a rappresentare forme di vita meno astratte, ad insistere sul valore delle condizioni sociali, vincoli, autorità, pregiudizi, stretti e tenaci contro l'urto delle passioni». Si pensi all'*Epitia*, scritta dopo il 1563, quando Gibaldi ha già lasciato Ferrara e al tipo nuovo di eroina che propone: una «vergine cittadina», non una regina, ma una semplice gentildonna, degna di apparire in una tragedia benché personaggio tradizionalmente comico. Delle caratteristiche delle sue eroine il drammaturgo tratta in particolare in DISCORSI (215-217).

⁵⁶⁷ Cf. DISCORSI (181).

⁵⁶⁸ Si vedano a proposito HORNE (1962, 29-30) e NERI (1962, 1053).

⁵⁶⁹ LDD (165-166). Sulle ulteriori ragioni di questa scelta drammaturgica si tornerà più avanti: cf. *infra* p. 300.

⁵⁷⁰ Gibaldi stesso sostiene che assomiglia «il corso della vita nostra ad una favola che si rappresenti divisa in atti». Cf. DISCORSI in ANTIMACO (1864, 83).

la rappresentazione si fa mimesi del mondo cortigiano e la simulazione dei suoi membri diventa spettacolo, e per cui «l'intera cultura è ridotta a simulacro [...] ma tutti i suoi attori e i suoi spettatori devono essere convinti della sua consistenza e della sua realtà, del suo essere “naturale”»⁵⁷¹.

In accordo con questa mentalità, le maniere dei personaggi tragici corrispondono inevitabilmente a quelle socialmente codificate della realtà cinquecentesca e, di conseguenza, a quelle ideali promosse dalla coeva manualistica sul comportamento. Per fare un esempio: l'invito a dissimulare l'artificio riportando l'arte alla natura risale, com'è noto, a Quintiliano ed è punto cruciale nella trattatistica sull'etichetta rinascimentale, nel *Cortegiano* specialmente. Castiglione (I 26) esorta infatti ad «usar in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l'arte e dimostri ciò che si fa e dice venir fatto senza fatica e quasi senza pensarvi»⁵⁷². Non a caso, perché risultino più credibili e di conseguenza più piacevoli e più efficaci⁵⁷³, Giraldi impone alle sue figure tragiche il rispetto di tale “principio di naturalezza” che teorizzerà compiutamente, pur con qualche variante, nel *Discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile et ben creato nel servire un gran Principe*⁵⁷⁴, raccomandandolo come norma di condotta ai giovani aspiranti funzionari pubblici dopo averlo sperimentato su se stesso come poeta/drammaturgo e sui suoi attori.

Se la “simulazione” rappresenta la regola che governa ogni espressione del comportamento umano, nell'allusione alla quotidianità della corte sembra inevitabile riscontrare anche un riferimento ai suoi aspetti più negativi, siano essi connessi alle rigide dinamiche di dipendenza sociale o alla degenerazione dei rapporti di potere⁵⁷⁵. Così, per permettersi di porre al

⁵⁷¹ Il riferimento è a FERRONI (1987, 177-179). Alla luce di quest'aspetto dell'universo socio-culturale cinquecentesco è evidentemente implicito nella tragedia (di Giraldi, ma già del Pazzi) il suo farsi «mascheramento e smascheramento al tempo stesso, accettazione e insinuazione, certezza e dubbio velate dall'autorità rassicurante della struttura aristotelica, garanzia d'ordine, difesa, dissimulazione e riserva mentale per una effettiva corrosione della sicurezza carismatica del potere». L'osservazione è di ARIANI (1974, 87).

⁵⁷² Vd. CASTIGLIONE (59-60). Sul gioco della simulazione a corte si veda ad es. FERRONI (1980b, 119-147).

⁵⁷³ Come il volto di una donna in cui «l'abbellimento che ella aggiunge alla sua nativa bellezza» deve apparire «non finto ma nato insieme con esso lei», così gli ornamenti letterari «sono più grati e più dilettono quanto son più vicini al naturale, ed in loro meno si vede l'artificio» DISCORSI (92-93).

⁵⁷⁴ Di questa relazione tra trattatistica comportamentale e creazione poetica si occupa, nell'ambito della prima opera tragica giraldiana, *Orbecche*, e del suo corrispondente narrativo negli *Ecatommiti*, lo studio di MORETTI (2008, 29-39).

⁵⁷⁵ Una rappresentazione negativa dell'esperienza cortigiana emerge un po' in tutta la produzione giraldiana, ma assume forza particolare soprattutto nelle opere dell'“esilio” piemontese, posteriori al 1563, risentendo inevitabilmente della dolorosa delusione personale vincolata all'estromissione dall'*entourage* di Alfonso II. Nel DsS (10-11) la vita di corte è assimilata ad un viaggio pericoloso «che non ha più nulla di un ottimistico *cursum honorum*», insidiato «dagli scogli posti nel mar di questa vita» «per la copia degli impedimenti che si ritrovano nelle corti, postivi da uomini maligni, da invidiosi, da adulatori, da morditori, che quasi nuovi Momi stanno sempre ad aspettare attentissimamente se loro si offerisce cosa alcuna al danno altrui». Cf.

proprio pubblico scomodi interrogativi e di operare una riflessione sull'uomo relativamente libera da minacce di censura o da aperte polemiche con le istituzioni, il drammaturgo sa di doversi affidare al filtro della finzione teatrale, all'allontanamento spazio-temporale della rappresentazione⁵⁷⁶. Questo, sommato alla sovrapposizione tra il mondo presente e l'originaria ambientazione nel passato remoto del mito e al conseguente travaso di significati da una cultura all'altra, permette a Giraldi di perseguire nella *Didone* il medesimo effetto di conciliazione dal valore metaforico tra prospettiva antica e moderna di cui si parlava sopra⁵⁷⁷.

È tuttavia necessario precisare che, nonostante lo “schermo” della materia antica, la tragedia dedicata alla regina cartaginese non si sottrae alle dispute ideologiche che contraddistinguono la crisi storica dell'Europa dei primi decenni del XVI secolo, né si esime dall'esprimere la profonda inquietudine religiosa di una temperie culturale che sta scuotendo le basi di un ben assestato sistema di valori, determinando nondimeno un consistente mutamento di rotta nell'atteggiamento di un'intera generazione intellettuale⁵⁷⁸. Anche il recupero della cultura antica, che gli umanisti guariniani affrontavano senza troppi scrupoli religiosi in virtù della loro condotta fundamentalmente laica, è destinata ora a sottostare, per lo meno esteriormente, ad un controllo più rigido e a virare verso una fruizione e diffusione del sapere sempre ancorate ad un risvolto morale coerente con le istanze tridentine⁵⁷⁹.

MAESTRI (1991, 92) e *supra* pp.94-95.

⁵⁷⁶ «La scena cortigiana non deve velare e ricoprire ciò che sarebbe pericoloso vedere; essa ha piuttosto il compito di escludere, col suo solo atto simulatorio, tutto ciò che essa non può incastrare dentro di sé; al limite, essa può perfino assumere dentro di sé la realtà materiale, il negativo, ma solo al fine di escluderlo, riducendolo a simulazione, ad un artificiale emergere, mostrarsi e guardarsi», osserva FERRONI (1987, 179). BRUSCAGLI (1983b, 152) ribadisce che in virtù della loro identificazione progressivamente più netta, tra corte e scena tende ad instaurarsi un «rapporto che [...] non sarà affatto di rifiuto o di rigetto, bensì di una agnizione reciproca sempre più irreversibile». Sulla questione si veda ancora ARIANI (1994, 383).

⁵⁷⁷ Si pensi ad es. al valore della Persia di re Sulmone, alla sua trasformazione metaforica in lontano, tremendo, regno dell'anima e delle passioni che generano azioni infelici e malsane. Cf. SCRIVANO (1982, 91).

⁵⁷⁸ Cf. TITONE (1979, 189-275). Le opere (*Orbecche in primis*) si fanno con la loro riflessione sull'attualità socio-religiosa «sintomo significativo di una crisi precoce» dell'assetto umanistico: BRUSCAGLI (1972, 77-78). Questa caratteristica è propria di altre tragedie strettamente coeve a quelle giraldiane: lo stesso atteggiamento di polemica è riscontrabile ad es. nell'*Orazia* dell'Aretino, come osserva MERCURI (1973, 83-84). Sebbene le istanze tridentine entrino pienamente in vigore a Ferrara solo sul finire del XVI secolo, esse influenzano da subito la società e il suo gusto artistico con prescrizioni strettamente dottrinali ma anche materiali, relative alla vita religiosa della città.

⁵⁷⁹ Non sorprenda tra l'altro che Celso Giraldi, in piena epoca controriformista, presenti ad Alessandro d'Este la *princeps* del lavoro paterno secondo una particolare lettura allegorica dell'*Eneide*, accostandosi ad una tradizione di matrice medievale che da Fulgenzio giunge a Giovanni di Salisbury fino a Cristoforo Landino. «Enea ci rappresenta uno prudentissimo eroe, Giove la parte superiore dell'anima umana, Mercurio la discorsiva e ragionevole, e Didone la parte inferiore e sensuale». Cf. *infra*. p.161.

Uniformatosi abilmente a questo spirito di propaganda ideologica, seppur con le ambiguità che sappiamo essergli proprie⁵⁸⁰, Giraldis sa sfruttare la materia classica per inserirsi nel dibattito su etica e religione e riflettere la mentalità che pervade la società estense alla vigilia della Controriforma. Così, rivolgendo il proprio lavoro principalmente ai cortigiani francesi, calvinisti e luterani orbitanti attorno all'autorità di Renata che li aveva condotti con sé a Ferrara nel 1528 sposandosi con Ercole II, il drammaturgo risemantizza le tematiche proposte da Virgilio con l'intento di approfondire, come si osserverà puntualmente nell'analisi scenica, scottanti questioni di attualità⁵⁸¹.

Il *topos* letterario, già pagano, dell'incostanza della Fortuna si fa, ad es., pretesto per una riflessione sulla vanità dei beni terreni e sulla seduzione della bellezza, conducendo ad una profonda *meditatio mortis* tutta cristiana. Se si considera che nella mentalità cinquecentesca l'indugio del pensiero sulla fine violenta dell'esistenza umana fa da trampolino al risveglio della coscienza morale che scopre la vera vita oltre le miserie terrene⁵⁸², si può forse dedurre che anche in questa ottica Giraldis non abbia rinunciato, nella *Didone* come nelle *pièces* successive, all'efficacia emotiva delle scene di crudeltà di stampo senecano. Così le agonie che accompagnano i decessi tragici⁵⁸³ (per quanto, dopo *Orbecche*, l'elemento raccapricciante fosse passato attraverso un notevole ridimensionamento⁵⁸⁴) mostrano come il drammaturgo conti-

⁵⁸⁰ Per il controverso rapporto del drammaturgo con il protestantesimo vd. *supra* pp. 87 ss.

⁵⁸¹ *Didone* è definibile come una "tragedia del libero arbitrio", cf. BONO - TESSITORE (1998, 209-211). Al personaggio, così come a quello di *Cleopatra* può essere facilmente sovrapponibile la duchessa Renée: cf. LEBATTEUX (1974, 305-307) e MORRISON - OSBORN (1985, XXIX).

⁵⁸² «La tragedia cinquecentesca in quanto genere alimentato da un immaginario escatologico – valuta GALLO (2002, 75) – si nutre in altre parole di una dialettica fra il concetto di morte e quello di ritorno, fra l'idea della fine inderogabile e quella del trapasso verso un altrove luminoso».

⁵⁸³ La poetica giraldiana impone che il genere tragico implichi «[...]le perturbazioni, gli orrori, la misericordia [...] E queste perturbazioni sono azioni con morti, con tormenti, con ferite, e con simili convenevoli all'orrore e alla compassione, quando si fanno in palese su persone atte alla compassione [...]» necessari al coinvolgimento emotivo degli spettatori: DISCORSI (198).

Tale aspetto pervade, secondo BRUSCAGLI (1972, 46), tutto il mondo giraldiano che «[...] si iscrive tutto in una prospettiva di sgomento e orrore: la violenza [...] alimenta, fattasi visione preoccupata e pensosa della realtà e dei suoi paurosi meccanismi, tutta la riflessione morale del Cinzio». Analogamente ARIANI (1974, 71 n. 18) osserva come nella spettacolarità senecana Giraldis ricerchi «una moralità angosciata e accesa visionaria come strumento di una rovente indagine legata a una precisa *Weltanschauung*». In disaccordo invece PARATORE (1970, 26).

⁵⁸⁴ Viene meno dopo *Orbecche* quella anomala identificazione del principio aristotelico del φόβος (terrore) con l'orrore. Cf. a proposito MARGUERON (1962, 142) e ARIANI (1971, 432-450). La prima tragedia giraldiana è infatti definita come «una sorta di agghiacciante liturgia mortuaria» da BRUSCAGLI (1972, 43). Da questo punto di vista «[...] *Didone* marked a step forward in the liberation of tragedy from the conventions of Senecan drama», afferma HORNE (1962, 87); analogamente «[...] *Didone* [...] forms a complete contrast in style and tone to *Orbecche*. [...] is conceived as a splendid, dignified and moving entertainment» cf. MORRISON (1996, 68).

nui a subire il prepotente fascino del mondo della morte e della sua fenomenologia, retaggio della propria formazione medico-scientifica⁵⁸⁵.

A questo tema si legano inevitabilmente le questioni legate alla condotta morale dell'uomo, in particolare relative al libero arbitrio e della prevalenza delle opere sulla fede. Nel caso specifico, l'allontanamento volontario della regina caraginese dal «verace ben», che comporta l'inesorabile punizione divina, cioè la caduta in uno stato di colpevolezza espiabile solo con la morte, si fa *exemplum* negativo di come l'uomo, dotato di autonomia di giudizio e di azione, nonché della razionalità con cui opporsi alle ingerenze del fato, sia il solo responsabile delle proprie scelte e debba pagare a caro prezzo i propri errori⁵⁸⁶. Il ruolo dell'eroina tragica, lontana dall'essere semplice elemento decorativo, diviene così quello di fungere da «lente di ingrandimento interposta tra scena e pubblico a semplice fine didattico» e di partecipare attivamente al messaggio che sottende la tragedia stessa⁵⁸⁷.

Lo spunto di riflessione offerto dal mito si raddoppia nel momento in cui a monte di tutte le disgrazie della donna viene collocata l'indulgenza verso un «soverchio» e «fallace amore» ed è messa in discussione l'onestà femminile⁵⁸⁸. Assecondando la tendenza del proprio tempo a far convogliare all'interno della sfera morale ogni comportamento umano, tanto privato quanto pubblico/politico, Gibaldi trova occasione di inserire le proprie considerazioni sulla condotta etica e religiosa nel dibattito filosofico intorno alla “natura d'Amore” pertinente ad una moda tutta cortigiana particolarmente diffusa negli ambienti neoplatonici.

A partire dall'ideale cavalleresco del sentimento che nasce dalla contemplazione delle reciproche virtù (bellezza, valore, onore, magnanimità e dignità) spingendosi oltre il culto volgare della ricchezza, il drammaturgo propone ed esalta la propria concezione, quasi stilnovista, dell'«amore onesto» come forza sublimante che

⁵⁸⁵ Si può sospettare che la riscoperta di una spettacolarità particolarmente ossessionata dalla morte, pur stemperata nella consueta narrazione a posteriori, possa essere derivata dall'ambiente culturale frequentato dallo stesso Gibaldi, non estraneo a questo tipo di interessi. Di questo avviso RICCI (2008, 42) che identifica nella cultura tanatologica di Lilio Gregorio Gibaldi una possibile fonte di ispirazione per il drammaturgo.

⁵⁸⁶ «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 tragedia». Cf. DISCORSI (182). Questo principio già aristotelico (cf. *Poet.* 1453a, 7-10: ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτός ὁ μήτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλον εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, [...]) è complicato «di una sensibilità morale tipicamente cristiana», come osserva BRUSCAGLI (1972, 51).

⁵⁸⁷ Cf. BRUSCAGLI (1983b, 132).

⁵⁸⁸ Da questo punto di vista la *Didone* condivide strettamente il messaggio etico della *Cleopatra* centrato sul il potere nocivo dell'amore inteso come lussuria. Si veda a proposito BIANCHI (2007, 86-92).

«alza la mente del Giovane a nobili pensieri, [...] accende gli spiriti a cose grandi, o sia ne' maneggi della cavaleria o negli studi delle lettere. In quegli il Giovane si scuopre, per piacere della sua donna, vago, gentile, leggiadro, valoroso e tutto ornato di una grazia, di una vaghezza che spira da ogni lato valore e gentilezza [...]»⁵⁸⁹

Infatti:

«[...] solo da questo amore hanno gli uomini e le donne quella maggior quiete e quel maggior riposo che da' mortali si possa avere in questa nostra fragile e caduca vita; e [...] i lascivi e disonesti amori non apportano altro che vergogna, danno ed angosce incredibili»⁵⁹⁰

Con il pragmatismo che lo contraddistingue, Giraldi arriva da questa base a negare l'origine impulsiva del sentimento amoroso e, per contro, a mettere in evidenza i vantaggi delle sue componenti razionalmente controllabili. Si consideri infatti che, rispondendo alla privata richiesta di consiglio da parte del giovane allievo Luigi Trissino, il drammaturgo non esita ad esporre la propria paternalistica difesa di un amore rigorosamente coniugale, scelto con ocularità entro una rosa di buoni partiti e abbondantemente collocato entro i limiti del decoro e della benedizione familiare e sociale⁵⁹¹:

«Perché tale è il legame onde sono stretti l'uomo e la donna per lo matrimonio, che non si puote sciorre se non per morte, e tale quale altri ha la moglie, bisogna che la si tenga insino agli ultimi giorni della vita, o dell'uno o dell'altro, o d'amendue. Ed avviene alle volte che, avendosi l'uomo poco giudiciosamente messo così fatto legame al piede, da un continuo rimordimento d'animo è di maniera tocco che spesso mena infelice vita [...]. [...] mentre fui sotto la mano del mio padre, io mi imaginai sempre di non poter far cosa che buona fosse, partendomi del suo consiglio; e poi che sono stato in poter mio, non ho però anco voluto pigliar moglie [...] che non ne abbia voluto il parer di tutti coloro ch'io m'ho istimato che m'amino e che mi possano e sappiano consigliare fedelmente e farmi appigliare a quello che ha parso il meglio. Onde mi sono giunto a donna tale, che me ne rimango contentissimo. Ma lo vi dico perché io ne ho veduti molti in poco spazio di tempo tanto mal contenti del suo poco giudicio e dell'aver fatto in ciò contra voglia de' suoi, che, passato quel primo furore (ché non so dare altro più acconcio nome a così fatti empiti), la sua vita è stata fatta dolore; [...]»⁵⁹²

⁵⁸⁹ DsS (78). La concezione di un'etica maschile differente da quella femminile è ciò che allontana maggiormente Giraldi da un'idea di "morale degli amanti" di tipo cortese.

⁵⁹⁰ CARTEGGIO (440).

⁵⁹¹ Basti pensare che Giraldi esprime con chiarezza la sconvenienza per un gentiluomo di prendere per moglie «giovane infame o della feccia del popolaccio», la necessità di eleggerne «una ben nata e nobilmente nodrita» dai costumi, i modi, la bellezza e l'onestà ineccepibili. Cf. CARTEGGIO (138-139). Non va dimenticato che questa concezione di "amore utile" risente anche della necessità di evitare violenti e diretti scontri con la ragion di stato e le scelte politiche sotto le cui leggi tutti i sentimenti sono destinati a soccombere: il tema molto caro alla drammaturgia tragica cinquecentesca e già presente nella *Didone in Cartagine* del Pazzi e punto focale tanto nella *Didone* quanto nella *Cleopatra*.

⁵⁹² CARTEGGIO (134).

Alla luce di questi presupposti, risulta necessario che Giraldi debba considerare come esecrabile espressione di follia e vanità l'amore passionale di Didone, incapace di sfuggire al parossismo delle proprie emozioni, di «contenersi entro i limiti richiesti da una prudente considerazione della realtà, né adeguarsi a quell'ideale di un vivere “onesto”, virtuoso, immune da ogni forma di finzione»⁵⁹³. In quanto sentimento nato da una pulsione irrazionale, e per di più in forma extraconiugale, il legame tra la regina di Cartagine e l'eroe troiano è condannato in virtù di una morale cattolica che si riflette pienamente nell'etichetta del buon cortigiano: ogni gentiluomo (e gentildonna) deve infatti essere insofferente ad ogni condizione ed atteggiamento che può indurre alla destabilizzazione psico-emotiva, e che soprattutto può comportare una irreparabile perdita di razionalità e dignità ed il rischio di un deleterio effetto ridicolo⁵⁹⁴.

Pur conservando la sua indole generalmente flessibile e aperta al dialogo, Giraldi sembra adottare in questo ambito una concezione dei rapporti umani piuttosto rigida⁵⁹⁵. È possibile che la scelta sia ancora una volta dettata dalla necessità di omologarsi alla sensibilità del proprio tempo, dei cui valori si dichiara esplicitamente portatore: la necessità di formulare un messaggio etico chiaro e incontrovertibile⁵⁹⁶, imposta dal suo ruolo di artista/educatore, deve aver indotto il drammaturgo a creare un coerente ed ininterrotto flusso, dalla normativa poetica, alla finzione tragica, fino alla vita privata, governato dalle medesime prescrizioni morali. Tale posizione troverà infatti una netta conferma ed una vera e propria sistemazione teorica quando Giraldi, nei suoi ultimi anni di vita, osserverà il proprio tempo e la propria esperienza umana con uno sguardo particolarmente disincantato e severo:

⁵⁹³ MORETTI (2008, 32). La “malattia d'amore” della regina cartaginese contraddistingue anche la *Dido* del Pazzi che, come osserva ARIANI (1974, 91), diviene «precoce e lontano presagio delle donne furenti della tragedia elisabettiana». Per lo sviluppo post-virgiliano del *topos* si veda GALLO (2005).

⁵⁹⁴ Come ben osserva GRIMALDI (2004, 60) a proposito della produzione novellistica giraldiana: «il moralismo giraldiano può così indirettamente stigmatizzare la lascivia, non per le sue implicazioni etiche, quanto per i suoi involontari effetti comici, ovvero per la sua ricaduta nel sociale». Tenendo comunque conto della funzione didattico-pedagogica per tradizione demandata alla tragedia, Giraldi si colloca perfettamente in sintonia con la macchina conciliare: anche nella *Selene* il drammaturgo affronterà il delicato tema dell'adulterio, oggetto, con il divorzio, di un'intera sessione tridentina. Cf. BERTINI (2008, 81-160). «Direttamente connesse a quelle predicate dal Castiglione (1528) per la donna di palazzo, - osserva COSENTINO (2006, 70-71) - le virtù dei personaggi femminili [...] sono le stesse delle matrone romane: pudicizia, continenza, grazia e onestà», infatti: attribuendo alla donna che si concede prima del tempo o fuori del vincolo matrimoniale il castigo del disonore e dell'abbandono, Giraldi trova un perfetto accordo con la lezione virgiliana sull'*improbis amor* della regina.

⁵⁹⁵ La biografia giraldiana suggerirebbe che l'erudito avesse personalmente coltivato una concezione dei rapporti umani fondata su tolleranza e rispetto reciproco. Insofferente alle forme di autoritarismo familiare egli mostra, nella vita privata, indulgenza verso gli errori (soprattutto se commessi in età giovanile) e solidarietà verso chi sbaglia: si veda a proposito VILLARI (1996, 135-139)

⁵⁹⁶ LUCAS (1984, 54): «Dans ses pièces, il ne fait pas agir ses personnages comme des individus réel soumis à mille motivations contradictoires et dispersées (sauf dans *Orbecche*); il les soumet à une logique rigide, faisant d'eux les porteurs des idées qu'il veut développer et enseigner au public».

«Piacemi adunque che il nostro Giovane se innamorì, ma in tal guisa [...] che non vi perda il cervello: cosa che io ho veduta avvenire molte fiato a que' mal consigliati giovani che, accecati da non so che mi dire, si sono dati ad amare donne lascive ed infami [...]; tali donne sono edifici di tutti i mali e ruina di tutti i buoni costumi, soffocatrici d'ogni virtù, destatrici di tutti i vizi, turbatrici della pace, origini delle sedizioni, ministre delle guerre, più voraci delle Arpie e delle Cariddi. [...] tali passioni non si deono nominare col santissimo nome di amore ma, ma si deono piuttosto chiamare furori insani ed appetiti bestiali, degni d'infinito biasimo»⁵⁹⁷

Inserendosi all'interno di una disquisizione, avviata con entusiasmo in età controriformista, relativa alle debolezze femminili, principalmente in relazione alla sessualità, Giraldi ha occasione di esprimere la propria posizione in merito proponendo l'argomento come corollario del problema dell'onore, tra le pieghe della sua esplicita condanna all'amore lascivo della regina Didone⁵⁹⁸. Va osservato che, nonostante le dure parole di biasimo verso la «ruina di tutti i buoni costumi», circoscrivibile alle donne incapaci di conservare un temperamento «grave prudente e accorto» conforme ad una natura «timida e demessa» ma soprattutto pudica⁵⁹⁹, Giraldi tende in tutti gli ambiti della sua produzione a distaccarsi considerevolmente dallo spirito misogino, di retaggio medievale, non ancora debellato in epoca rinascimentale. Esso sembra infatti sopravvivere, nei dibattiti dedicati al ruolo “istituzionale” della donna nella società, alla sua educazione e ai suoi doveri, alimentato dalla letteratura (specialmente satirica antifemminista, comica e novellistica) e dalla moralità cristiana: gli stessi manuali di comportamento cinquecenteschi propongono una concezione femminile che denota una netta inferiorità rispetto all'uomo, in termini di stabilità, autonomia, autocontrollo e capacità decisionali, come mostrano, ad es., Castiglione, stabilendo che «le donne in ogni cosa sempre s'attaccano allo estremo, che è male» (III 28)⁶⁰⁰, o Giovan Battista Possevino nel suo *Dialogo dell'Onore*: «Per ciòché non è una medesima la fortezza dell'uomo e quella della donna contra quello che pensava Socrate, come dichiara Aristotele; perché la fortezza dell'uomo è quella che comanda, la fortezza della donna è quella che ubidisce, e nell'altre virtù medesimamente. E in uno altro luogo diversa è la fortezza e la temperanza dell'uomo e della donna [...], il governo similmente della casa è diverso dell'uomo e della donna, l'ufficio dell'uomo è acquistare, della donna

⁵⁹⁷ Ancora DsS (77-78).

⁵⁹⁸ BONO – TESSITORE (1998, 209-211). A causa della divergenza di intenti e di pubblico di riferimento si configura molto diversamente da questo punto di vista la concezione di colpa nella *Didone* di Ludovico Dolce: la sua eroina (come le donne dell'Areteino) è espressione di un *eros* che non può più corrispondere all'ideale neoplatonico – cf. TOMASSINI (1996, XVI-XVII) - ella percepisce quasi come una virtù tanto la propria emancipazione quanto la propria precedente esperienza di vita: cf. DOLCE (13-14), vv. 112-114.

⁵⁹⁹ DISCORSI (209; 216) e GIUDIZIO (98-107). COSENTINO (2006, 82) ricorda che «la Controriforma imporrà, infatti, nuove direttive sociali e, di conseguenza, il ripristino di modelli familiari e sociali secondo i quali una donna può esistere soltanto all'interno dello schema “vergine-moglie-vedova”».

⁶⁰⁰ CASTIGLIONE (295).

conservare. Se adunque la fortezza dell'uomo sarà in discacciare i nemici, la fortezza della donna sarà in ubidire al marito, e in sopportare l'avversità, [...]»⁶⁰¹.

È evidente che dietro queste teorie si cela una problematica relativa alle forme di controllo e di potere maschili, un accumulo di proiezioni (e perversioni) legate alla sete di dominio assoluto che emerge nel momento in cui l'uomo vede mettere in discussione la superiorità del proprio genere⁶⁰². Al contrario, Gibaldi contribuisce, con la propria solidarietà, ad una sorta di «culte de l'âme féminine»⁶⁰³, all'avviamento di un processo di emancipazione intellettuale e morale della donna⁶⁰⁴, stimolato dalle teorie platoniche e promosso da una folta schiera di eruditi (da Domenichi, traduttore dello stesso Gibaldi, a Piccolomini, a Maggi, allo Speroni) devoti al sesso debole e polemici verso l'eccessiva rigidità dell'ordine familiare⁶⁰⁵.

Anche in virtù di una crescita del pubblico femminile nel XVI secolo, la questione relativa alla condizione della donna assume una sua centralità anche nelle trame del teatro tragico. Specialmente presso gli intellettuali fiorentini degli Orti Oricellari viene proposta l'immagine

⁶⁰¹ POSSEVINO (50). Per un dettagliato panorama storico sui modelli femminili cinquecenteschi si veda ZANCAN (1986, 765-827). Alla base della raffigurazione convenzionale dell'eroina tragica «sta la necessità di introdurre elementi che non sono del tutto conformi alla rappresentazione tradizionale della donna. Tanto è vero che la tragedia si preoccupa di sondare quegli ambiti che restano fuori dall'indagine compiuta dalla trattatistica contemporanea: così, astratti modelli di esemplarità femminile lasciano il posto a figure muliebri esasperate, violente, capaci di portare conflitti insanabili all'interno della comunità e di mettere a repentaglio i fondamenti stessi della vita associata»: cf. COSENTINO (2006, 73).

⁶⁰² Come suggerisce BIANCHI (2007, 66): «[...] lo statuto dell'eroina tragica giraldiana comprende una singolare intelligenza, una esemplare magnanimità, una consapevolezza della condizione propria e del proprio sesso, un impeto vendicativo che rende giustizia, caratteristiche tutte considerate nella loro peculiare qualità muliebre e dunque parte di un mondo altro, e dunque pericoloso, rispetto a quello maschile». Sull'onore come proiezione di altri fenomeni legati alla sessualità e al potere, cf. DE TORO (2004, 336ss.). Lo studioso dimostra (348) anche come nella tragedia italiana, dalla *Sofonisba* all'*Orazia*, questa sovrapposizione emerga con molta chiarezza: «los dramas de honor, fuera de las diversas funciones que tuvieron o hayan podido tener, fueron un aparato "popular" que hizo circular el discurso del sexo, del deseo y del cuerpo, del poder y de la mujer en forma generalizada».

⁶⁰³ L'espressione è di BERTHÉ DE BESAUCÈLE (1920, 128). Secondo BERTANA (1903, 181 n. 3) infatti Gibaldi «non solo si compiace di contrapporre continuamente nelle sue tragedie la bontà, la virtù, l'innocenza delle donne, alla tristizia e alla ferocia degli uomini: ma non trascurò occasione di far sentire la sua compassione pel sesso debole tiranneggiato e calunniato dal forte». Si vedano in proposito ORBECHE (I 337-346); EUPHIMIA (34-38); ARRENOPIA (15-17). Bisogna notare che all'altezza cronologica delle ultime tragedie (come mostra il *Discorso sul servire*), la filoginia giraldiana subisce un discreto ridimensionamento: come osserva BIANCHI (2007, 82), «il Gibaldi "seconda maniera" sarà evasivo; soprattutto nelle tragedie a lieto fine, la donna semplicemente tornerà al suo posto».

⁶⁰⁴ Da questo punto di vista, il prototipo del nuovo modello femminile è Orbecche che, come osserva BIANCHI (2007, 56), cerca «oltre le convenzioni sociali, di affermare [...] una sua autonomia [...] concernente la vita affettiva prima che sociale e anziché politica, affrancandosi dalle norme sul matrimonio attraverso una scelta consapevole e motivata». Cf. ORBECHE (I 340-343) vv. 881-927.

⁶⁰⁵ BERTANA (1903, 172): «A mezzo poi del Cinquecento l'arte di lodare, difendere le donne, di sostenerne ad oltranza il primato divenne una vera e propria industria letteraria certo non improficua». Per un approfondimento ed una bibliografia sull'argomento cf. lo stesso BERTANA (1903, 171 n. 1) e BIANCHI (2007, 74-83).

attiva ed intraprendente della donna che trova applicazione, ad es., nel modello di sovrana della *Rosmunda* di Rucellai.

Nella *Didone*, e nelle sue *pièces* scritte prima della morte del duca Ercole (1559), Giral-di si distacca da questa concezione per denunciare invece una posizione femminile di obbligata immobilità, offrendo alla propria eroina un ruolo assolutamente centrale all'interno della corte e della famiglia, ma una libertà di espressione molto limitata, un comportamento rigidamente codificato, una autonomia ridotta e subordinata all'autorità maschile e alle sue manipolazioni⁶⁰⁶. Evidentemente condizionato da pressioni esteriori e ambientali che mostrano implicazioni di primaria importanza anche sulle scelte poetiche, il drammaturgo sembra attribuire ai personaggi femminili di tutte le tragedie in cui, come nel caso della regina di Cartagine, una donna reale è legata ad un uomo in maniera conflittuale, le caratteristiche della duchessa Renata ridotta ad un atteggiamento passivo e di sottomissione, e ai personaggi maschili i tratti negativi dell'uomo di potere⁶⁰⁷, riproducendo i lineamenti della crisi che sconvolge la corte estense e tra gli anni '40 e '50 porta all'estremo deterioramento gli equilibri della coppia ducale⁶⁰⁸. Molti dei motivi portati alla ribalta dalla tragedia giraldiana sembrano dunque riflettere *in toto* le dinamiche negative della corte i dissapori, l'invidia, il complotto, il tradimento, ma

⁶⁰⁶ L'ideale più alto della famiglia espresso dalla letteratura rinascimentale è costituito da un marito «assoluto signore» e da una moglie «ligia e in tutto sottomessa», osserva BERTANA (1903, 180). Secondo LUCAS (1990a, 283-300), immobilità e privazione del potere decisionale sono caratteristiche primarie dei personaggi femminili giraldiani e specialmente nelle tragedie di «fin lieto».

⁶⁰⁷ Si condivide l'osservazione di BIANCHI (2007, 54) che rileva come «con tutta la prudenza necessaria, il quesito sulla valenza contemporanea del personaggio tragico è ineludibile». La ricerca di un legame simbolico con personaggi dell'attualità è riproposta, tra l'altro, anche dal curatore delle tragedie giraldiane come sottolinea RICCÒ (2008, 28 n. 27): «[...] le favole specificamente interpretate da donne esemplari, come l'*Arrenopia* e la *Selene*, sono dedicate da Celso a donne (rispettivamente a Laura Boiardo Tiene, contessa di Scandiano, e alla duchessa di Urbino), mentre quelle centrate su donne in qualche misura colpevoli vengono indirizzate a uomini virtuosi, specchio di personaggi maschili non protagonisti ufficiali delle vicende, ma che acquistano tramite le dediche una nuova centralità (*Didone* e *Cleopatra*)». Nelle opere di questi anni Giral-di sembra dunque rifarsi spesso alla realtà della corte estense; in particolare, come suggerisce LUCAS (1990, 293), il clima conflittuale che conduce alla creazione di due corti distinte contrapposte tra loro e al netto ridimensionamento dell'autonomia di Renata, sentita come minaccia per l'autorità di Ercole II e in quanto «simbolo vivente dell'ingerenza francese in Italia», relegata lontano dal palazzo reale con la sua corte di «donne ornate di scienza e di virtù» - GORRIS (1997, 143 ss.) - deve essere stato utile al drammaturgo come stimolo tematico: «On peut supposer que c'est parce que le cadre ferrarais lui suggérait le thème récurrent du couple problématique et le personnage de la souveraine plus ou moins mal mariée». D'altronde, nella sua concezione del teatro come rito della corte, spiega ARIANI (1979, 123) è normale che Giral-di elegga il duca e il suo gruppo di potere a modello delle sue *personae tragicae*; «ma non solo: la maschera tragica adotta le stesse istituzioni linguistiche e retoriche del duca [...], così come ne risillaba nella mimica fastosa e appagata del gesto tragico, le movenze reali [...], quotidiane» del suo potere. L'implicita denuncia che emergerebbe da tali riferimenti è invece negata da BRUSCAGLI (1983b, 146).

⁶⁰⁸ Si rimanda a proposito alla scrupolosa ricostruzione di FONTANA (1893, 337-395). Lo studioso acutamente osserva (337-338) «che l'opposizione al marito piglia la forma del male del tempo, perché qui, come in Francia ognuna diventa eretico che si ribelli all'opinione di un altro».

anche i conflitti privati: tali dinamiche appariranno ancora più evidenti nelle opere più tarde, i drammi a lieto fine che approfondiscono tematiche prettamente borghesi⁶⁰⁹.

Questa panoramica di tematiche, leitmotiv della produzione tragica giraldiana che si avrà modo di corredare di puntuali riferimenti in sede di analisi scenica, dovrebbe dare almeno prova del gioco di sovrapposizioni e rimandi operato dal drammaturgo allo scopo di proiettare normativa poetica ed auctoritas classica nel presente, di stabilire un contatto tra moralità controriformista e gusto estetizzante del pubblico contemporaneo, in sintesi di trasformare un'apparente contraddizione in termini, volutamente polemica, in una prassi artistica e in una forma mentale finalizzate ad una migliore comprensione della realtà, colta dalla sua «abissale inadeguatezza storica e ideologica»⁶¹⁰.

⁶⁰⁹ Cf. COSENTINO (2006, 79). In realtà, osserva GUERRIERI CROCCETTI (1932, 698) che «perfino nelle prime tragedie storiche, ricalcate sugli sfondi plutarchiani come la *Cleopatra* o virgiliani come la *Didone*, sentesi la simpatica umiltà d'un tono dimesso, il mal riuscito tentativo di cogliere e fissare l'uomo in tutta la squallida visione delle sue debolezze».

⁶¹⁰ ARIANI (1974, 118). A ragione RUGGIRELLO (2006, 216) suggerisce che la tragedia giraldiana si fa prova lampante di quell'esperienza culturale «in cui ossequio alla norma e corrosione della stessa, imitazione e invenzione, aristotelismo e inquietudini irrazionalistiche riescono a convivere e ad instaurare tensioni dialettiche dal carattere nient'affatto chiuso e meramente accademico, anzi progressivamente aperto ai suoi fruitori».



Fig. 1

Dosso Dossi, *Enea e Acate sulla costa libica*,
Olio su tela, cm 58,7 x 87,6
ca. 1520
National Gallery of Art, Washington



Fig. 2

Dosso Dossi, *Didone*
Olio su tela cm 95,5 x 75
ca. 1519
Palazzo Doria Pamphilj, Roma



Fig. 3

Andrea Mantegna, *Didone*
Pendant monocolore, cm 64 x 30
s.d. (ma ca. 1490)
Art Association, Montreal

PARTE TERZA: TESTO

NOTA TIPOGRAFICA

Le opere sceniche di Giraldi Cinzio, con l'esclusione di *Egle* ed *Eudemoni*, sono pubblicate tutte insieme in una edizione postuma in tre volumi curata da Celso Giraldi, figlio di Giovanbattista.

Presso la Biblioteca Comunale Ariosteana di Ferrara ne sono conservati tre esemplari, rispettivamente con le segnature: Caretti Rari B 0020; S 19. 7-9; E. 11. 3. 4-6.⁶¹¹

La copia presa qui in considerazione è S 19. 9.

LE TRAGEDIE | DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | Nobile ferrarese: | cioè | ORBECCHIE. | ALTILE. | DIDONE. | ANTIVALO|MENI. | CLEOPATRA. | AR-
RENOPIA. | EUPHIMIA. | EPITIA. | SELENE. | AL SERENISSIMO SIGNOR | IL
SIG. D. ALFONSO II. D'ESTE, | Duca di Ferrara, etc. | CON PRIVILEGI. | IN VE-
NETIA. | Appresso Giulio Cesare Cagnacini. | 1583.|| (fig. 4)

Ogni tragedia della raccolta presenta un proprio frontespizio, dedica di Celso Giraldi datata 1° ottobre 1583, e numerazione delle pagine indipendente.

DIDONE | TRAGEDIA DI M. GIO. BATTISTA | GIRALDI CINTHIO, | NOBILE
FERRARESE. | CON PRIVILEGI. | IN VENETIA, | appresso Giulio Cesare Cagnacini. | MDLXXXIII.|| (fig. 5)

Colophon assente sia nel volume, sia nella singola edizione.

Il testo della *Didone* è contenuto alla fine del primo volume dopo *Orbecche* ed *Altile*. La tragedia consta di 157 pagine numerate della dimensione di 96mm x 140mm.

Registro: A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, tutti quaderni.

p. 1	Frontespizio
p. 2 (non numerata)	Ritratto dell'autore
p. 3 (non numerata)	Dedica di Celso Giraldi, curatore del volume, ad Alessandro d'Este
p. 6	Argomento e persone che parlano, con didascalia «La Scena è in Cartagine città d'Africa»
p. 7	Prologo
p. 9	Atto I (scena 1, 2, 3, 4, 5, Choro)
p. 35	Atto II (scena 1, 2, 3, 4, 5, 6, Choro)
p. 62	Atto III (scena 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, Choro)
p. 86	Atto IV (scena 1, 2, 3, 4, Choro)
p. 108	Atto V (scena 1, 2, 3, 4, Choro)
p. 129	Lettera dell'autore in difesa della <i>Didone</i> a Ercole II d'Este

⁶¹¹ Cf. RINALDI (2004, 56-59).

L'edizione comprende diversi elementi grafici: la marca tipografica dell'editore nel frontespizio, il ritratto di Giraldi (profilo destro) con didascalia «Giovan Batista Giraldi | Cinthio | nobile ferrarese» dentro fregio ovale nel controfrontespizio (fig. 6) e capilettera illustrati in apertura della dedica del curatore, del prologo e della prima scena del I atto. Capilettera fregiati compaiono invece all'inizio della prima scena di II, III, IV e V atto e della lettera dell'autore. Inoltre sono presenti fregi ornamentali alle pagine 3, 6, 8, 72, 129.

Il volume presenta una legatura in pelle con sovracoperta in carta simil marmo. Inoltre conserva annotazioni sull'autore manoscritte a matita nel foglio di guardia e nel frontespizio generale. Le ultime tre pagine sono bianche.

LE TRAGEDIE
DI M. GIO. BATTISTA
GIRALDI CINTHIO,
Nobile Ferrarese:

Cioè

ORBECCHÈ.	CLEOPATRA.
ALTILE.	ARRENOPIA.
DIDONE.	EUPHIMIA.
ANTIVALO-	EPITIA.
MENI.	SELENE.

AL SERENISSIMO SIGNOR
IL SIG. D. ALFONSO II. D'ESTE,
Duca di Ferrara, &c.
CON PRIVILEGI.



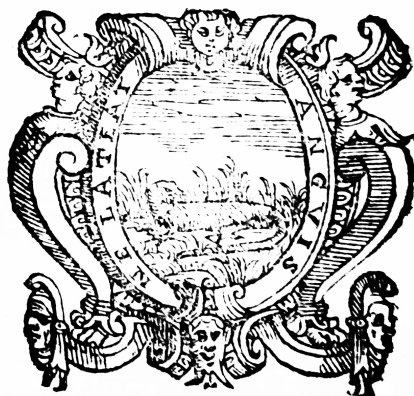
IN VENETIA, /

Appresso Giulio Cesare Cagnacini. 1583.

Fig. 4

G.B. Giraldi Cinthio, *Le Tragedie*
Riproduzione fotografica frontespizio
Documento S 19. 9
Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara

DI D O N E
T R A G E D I A
D I M. G I O. B A T T I S T A
G I R A L D I C I N T H I O,
N O B I L E F E R R A R E S E.
C O N P R I V I L E G I.



I N V E N E T I A,

A p p r e s s o G i u l i o C e s a r e C a g n a c i n i .
M D L X X X I I I .

Fig. 5

G.B. Giraldi Cinthio, *Didone*
Riproduzione fotografica frontespizio
Documento S 19. 9
Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara

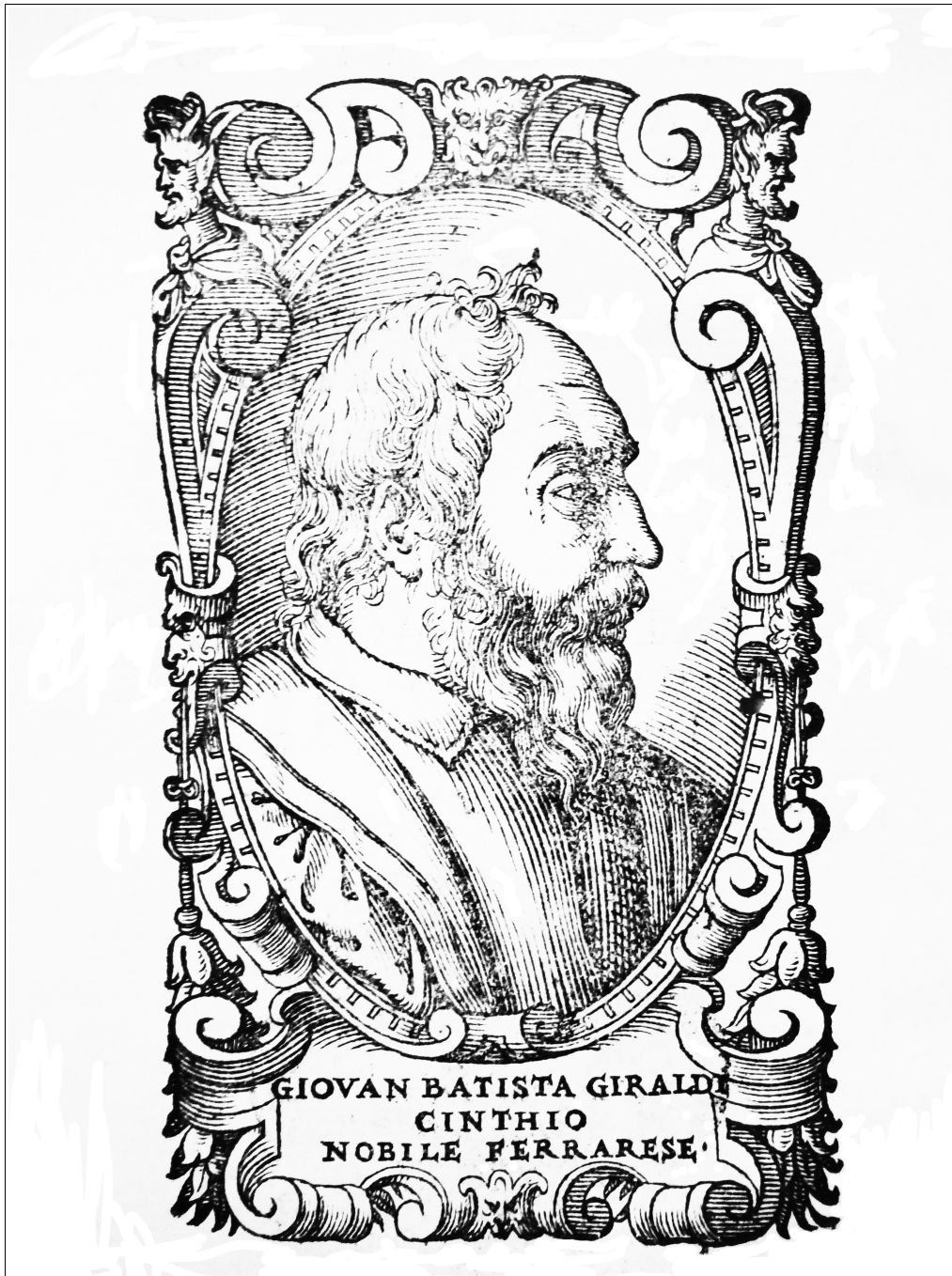


Fig. 6

Ritratto di G.B. Giraldi Cinthio
Riproduzione fotografica controfrontespizio
Documento S 19. 9
Biblioteca Comunale Ariostea, Ferrara

NOTA AL TESTO

In assenza di ogni manoscritto, almeno allo stato attuale delle ricerche, il testo della *Didone* è affidato esclusivamente alla testimonianza della *editio princeps* del 1583, l'unica fino alla diplomatica curata da Irene Romera Pintor (Editorial Complutense, Madrid, 2008) che riproduce il testo con *font* moderno e vi apporta alcune correzioni.

Si è scelto di omettere il testo della *Lettera in difesa della Didone* poiché autonomo rispetto al corpo della tragedia e già disponibile in edizione moderna⁶¹²:

La collazione fra un campione di esemplari a stampa e un numero di copie disponibili in versione digitalizzata⁶¹³, ha rilevato gli stessi errori tipografici e nessuna variante di rilievo nel testo. La consultazione degli autografi disponibili alla Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara non ha fornito costanti peculiarità grafiche tali da permettere una definizione dell'*usus scribendi* dell'autore su cui uniformare le oscillazioni della grafia riscontrate nel testo.

Si è scelto di trascrivere la *Didone* in una edizione interpretativa, filologicamente coerente con l'edizione attualmente disponibile.

Criteri di trascrizione

Di fronte alla necessità di mantenere un equilibrio tra rispetto della forma originaria del testo ed esigenze di una lettura moderna, si è ritenuto opportuno stabilire alcuni criteri per la normalizzazione rivolti ad un cauto ammodernamento della grafia e dell'interpunzione.

Segni di interpunzione

La presenza ridondante della punteggiatura viene ridimensionata secondo l'uso attuale, pur nel rispetto dell'originale ritmo narrativo.

⁶¹² Cf. *supra* p. 5.

⁶¹³ Ad es.: <http://tinyurl.com/didonetragedia>; <http://tinyurl.com/didonetragedia2>; <http://tinyurl.com/86k958a>

Segni alfabetici

Si adottano criteri generalmente conservativi. Si mantengono i latinismi grafici per assecondare il gusto antiquario dell'autore e soprattutto per non alterare l'effetto fonico del testo che si suppone destinato alla recitazione. Rimangono così inalterati i nessi *th* (es. *thesoro*, *theatro*), *ph* (es. *Poliphemo*), *ch* (es. *choro*, *charità*, *Achate*), *ti* e *tii* (es. *spatia*, *gratia*, *satia*, *patienza*, *attioni*, *impeffettion*, *afflittioni*) e le forme latineggianti *ns* (es. *constretta*, *constante*, *accenso*) e *dv* (es. *adverso*).

Si elimina invece l'*h* etimologica o pseudoetimologica, meno influente nella pronuncia, tranne che nelle forme coniugate di *avere* che la conservano nell'uso moderno. Per contro l'*h* viene introdotta nelle forme apocopate del pronome relativo *c'ho*, *c'hanno* frequenti nella stampa, resi sempre con *ch'ho*, *ch'hanno*, nonché in *oh* esclamativo distinto da *o* vocativo e in *ahi*, *ohimè*, dove manchi.

Si conservano tutte le forme di ipercorrettismo (es. *traffisso*, *esempio*, *attione*, *imperfeffettion*). Vengono rispettate le alternanze vocaliche (es. *scielta/scelta*, *nemica/nimica*, *sarà/serà*) e consonantiche (*pietà/pietade/pietate*, *lidi/liti*, *Cloantho/Cloanto*), l'oscillazione grafica di scempie e geminate nello stesso termine (es. *dubio/dubbio*, *mezo/mezzo*), l'adozione incostante dei dittonghi (es. *foco/ fuoco*, *novo/nuovo*), delle forme prostetiche (es. *stessa/istessa*) e di quelle sincopate (es. *dee/deve*, *biasmo/biasimo*). Non si differenziano le varianti grafiche *f* (s alta) e *s* (s rotonda). Cioè: $f = s$; $\beta = ss$. Si rende il nesso *ij* con *ii* (es. *varij=varii*, *stratij=stratii*). Infine, si distingue *u* vocale o semivocale da *v* consonante.

L'uso dell'iniziale maiuscola si attiene alle moderne consuetudini: dopo il punto fermo, per i nomi propri e si estende alle espressioni formulari (es. *Vostra Signoria*), alle personificazioni (es. *Amore*, *Fortuna*, *Fato*, *Destino*, *Giustizia*), alle indicazioni, anche metaforiche, della divinità cristiana (es. *Dio*, *Cielo*, *Fattore*), al nome di popoli in riferimento a una entità etnica precisa (es. *Mori*).

Segni ortografici e diacritici

La presenza di apostrofi e accenti segue le moderne regole di applicazione. Si aggiunge l'apostrofo, quando necessario, ad indicare assenza di vocale in fine di parola (es. *ne=ne'* per *nei*, *i=i'* per *io*, *si=si'* per *sia*, *va=va'* per *vai*) e nelle parole tronche (es. *vo=vo'* per *voglio*,

fe=fe' per *fede*, *u=u'* per *ubi*). Si elimina invece dove non serve secondo l'uso corrente (es. *maggior'=maggior*).

Gli accenti vengono al bisogno aggiunti (es. *puo=può*, *benche=benché*, *accioche=accioché*, *se=sè*) o eliminati (es. *hò=ho*, *fù=fu*, *à=a*).

Segni abbreviativi

Si è disciplinato l'uso della congiunzione. Il nesso *et* o la sigla tironiana (&) sono sempre resi con *e* (o *ed* davanti a parola iniziante con vocale).

Si sono mantenute intatte le abbreviazioni convenzionali (es. *Sig.*, *V.E. Illustriss.*). Si sono invece sciolte le forme sintetiche abituali nell'uso grafico cinquecentesco (es. *cõtētezza=contentezza*).

Il nome dei personaggi, abbreviato nel testo, viene sempre trascritto per esteso e in lettere maiuscole.

Segni non alfabetici

I numeri romani e le cifre arabe si trascrivono con fedeltà al modello. Per le cifre romane si utilizza il maiuscolo secondo la moderna consuetudine.

Separazione delle parole e partizioni del testo

Generalmente le parole si dividono secondo l'uso moderno, ma viene rispettata l'oscillazione della grafia nelle preposizioni articolate (che utilizzano indistintamente il raddoppiamento della consonante – es. *delle* - o la separazione di preposizione e articolo - es. *de le*) e nei pronomi (es. *ogn'uno/ognuno*). Si mantengono inoltre le varianti grafiche in tutti i nessi che compaiono nel testo indistintamente separati o uniti (es. *me l'/mel*, *poi che/poiché*, *accio che/accioché*; *ben che/benché*)

Viene indicata con un numero tra barre oblique // l'originale numerazione delle pagine.

La divisione delle linee di scrittura è indicata con una barra verticale |, mentre il cambio di pagina o di colonna⁶¹⁴ è indicato con una doppia barra verticale, ||. Es. Per | ciò che questa ci pone avanti gli occhi le persone, /3/ || che ne gli orecchi c'intonano vive voci, [...].

Si è aggiunta per comodità di consultazione del testo l'indicazione del numero dei versi.

⁶¹⁴ È il caso dell'elenco dei personaggi.

Errori di stampa

Singole parole o piccole porzioni di testo vengono modificate quando frutto evidente di errori di composizione tipografica, come in caso di soppressione (indicata nel testo con <>) o scambio di caratteri, sostituzione o scambio di parole (nei nomi dei personaggi, nella numerazione delle scene), o in caso di didascalie di personaggio dimenticate, parziali o sovrabbondanti.

Su questa base si sono apportate le seguenti correzioni:

Numero pagina	Errore	Correzione
/3/	bebbero	(h)ebbero
/5/	ppropriato	<a>ppropriato
/6/	Barce, Nutrice di Didone	Barce, Nutrice di Sicheo
/15/ (v. 212)	essequir	eseguir
/50/ (v. 1160)	Ø ⁶¹⁵	<ANNA>
/57/ (v. 1343)	Ø	SACERDOTE
/68/ (v. 1619)	Ø	<ACHATE>
/73/ (v. 1740)	Ø	<ACHATE>
/74/ (v. 1768)	EN.	Ø
/77/ (v. 1866)	abbandouò	abbandonò
/78/	Scena Quinta	Scena Sesta
/79/	Scena Sesta	Scena Settima
/81/	Scena Settima	Scena Ottava
/95/ (v. 2321)	porei	potrei
/97/	Ø	<Barce>
/99/ (v. 2420)	Ø	<>
/120/ (v. 2978)	MES.	<ANNA>

⁶¹⁵ Con Ø si indica l'assenza di un elemento nel testo.

**CAPITOLO IV: DIDONE. TRAGEDIA DI GIOVAMBATTISTA GIRALDI CINZIO,
NOBILE FERRARESE**

ALL'ILLUSTRISSIMO | ED ECCELLENTISSIMO SIGNORE E PATRON | mio sempre colendissimo. | il Sig. Don Alessandro di Este.

Poiché non fu concesso all'uomo il creare, propria | operatione del potentissimo | Iddio, si sforzò questo divino animale almeno d'imitare | in varie guise le cose che nel | gran theatro dell'universo si contengono; quindi | ebbero origine varie arti imitatrici, delle quali | altre ci rappresentano co' gli scalpelli e colori | la varietà delle cose corporee, altre poi principalmente le azioni umane. Del primo genere | sono la scoltura e pittura, dell'altro la poesia, | ma fra tutte l'altre parti della poesia molto meglio imita quella che appartiene alle scene. Perciò questa ci pone avanti gli occhi le persone /3/ || che ne gli orecchi c'intonano vive voci, ci offerisce gli abiti di varie genti, i gesti, i costumi, le | città, le ville, i palagi, le case, le capanne, le torri, | le selve; talmente che la imitatione par propria | di cotale specie di poema. Queste scintille della | imitatione, che negli umani cuori sono inestate, | paiono in V. E. Illustriss. molto scintillanti, po|scia ch'ella agevolmente e leggiadramente col | disegno esprime ciò che la natura alle volte ma|lagevolmente e sconciamente forma. Cosa tanto più in lei ammirabile, quanto è più nobile e | in età tanto tenera della sua adolescenza. Né | solo di questa maniera d'imitare si è compiacciuta; ma anco ha avuto l'animo molto piegato alle | scene; acciò che conoscendo ella i diversi e discor|danti costumi de' gli uomini, talmente temprasse | l'animo suo che i disturbi della parte inferiore | tumultuante fossero (come in lei sono tutti) | rintuzzati. Là onde uscendo in luce le tragedie | che mio padre compose, fra tutte l'altre mi è par|so molto ragionevole che la DIDONE compari|sca sotto la felice scorta del suo Illustrissimo nome, in cui si racconta come Enea per comando di Giove fattogli da Mercurio, quasi sprezzando l'amore di Didone, si parte da Cartagine | e drizza in Italia a lui destinata il suo cammino. | Ove Enea ci rappresenta uno prudentissimo eroe, Giove la parte superiore dell'anima umana /4/ ||na, Mercurio la discorsiva e ragionevole, e | Didone la parte inferiore e sensuale. Soggetto | in vero molto <a>ppropriato al ben composto animo | di V. E. Illustriss., alla quale tragedia ella darà | splendore e lume non solo in universale, ma anco particolarmente a gli atti di essa, alle scene de' gli atti e alle persone delle scene; non altrimenti che far soglia il luminoso sole quando il suo | dorato capo scopre nell'oriente, che non solo universalmente tutto illustra l'emisfero, ma ogni minima particella di quello. Il glorioso nome suo | dunque come sole posto nel principio della tragedia, quasi nell'oriente di essa, le darà luce, lume, raggi e splendori. E se

pure qualche parti|cella fosse in lei un poco languidetta, voi Illustris|simo Signore come rugia-
dosa aurora che ristori | i languenti fiori, col favore vostro la recrearete; | e quasi un novo Fa-
vonio soavemente spirando | desterete i fiori, e l'erbette, che nell'aprica | piaggia della tragedia
Didone germogliano. E | con questo fine umilissimamente le bacio la | mano. Di Ferrara il pri-
mo d'ottobre. | MDLXXXIII |

Di V. Sig. Illustriss., | umiliss. e devotiss. servit., | Celso Giraldi. /5/ ||

ARGOMENTO

Didone, per opera di Venere s'innamo|ra di Enea, spinto dalla tempesta a Carta|gine, e
gli si dà in mano insieme con lo | stato, congiungendosi con lui. Manda | Giove Mercurio ad
Enea per farlo indi levare. | Enea si parte e drizza il camino verso Italia, a lui de|stinata. Dido-
ne, tenendosi schernita, vinta dal dolo|re per la perdita onestà, se stessa uccide.

La scena è in Cartagine, città d'Africa

LE PERSONE CHE PARLANO

Giunone, dea
Venere, dea
Cupidine, dio
Anna, sorella di Didone
DIDONE, reina di Car|tagine
Achate, consigliere di | Enea
Enea, re troiano
Cameriera di Didone
Messo di Didone
Sacerdote aruspice ||
Famigliare di Iarba
Fama
Mercurio
Sergesto
Mnesteo
Cloanto
Famigliar di Didone
Choro
Barce, Nutrice di Si|cheo
Cameriera d'Anna
Messo ||

Il Choro è di Donne di Cartagine ||

/6/

PROLOGO

Cercaro tutti que' poe|ti antichi,
che degni fur di sì onora|to nome,
di porci innanzi una ben | vera imago
de la vita miglior co' lor poemi;
tal fu il greco maggior, onde poi gli altri 5
tolser, come da fonte alti soggetti,
questi l'ira cantò del forte Achille
con lunghi versi e i vari error d'Ulisse.
Onde poi gli altri, che mostrare in fatto
volsero quel ch'egli narrato avea, 10
trasser vari argomenti di tragedie
e l'esposero in scena, a gli occhi altrui
per purgar l'umane alme, col terrore
e con compassion de gli altrui casi,
da la vana ridurle a miglior vita. 15
Soccesse al greco il mantoan divino,
per cui bocca parlò Febo e le Muse.
Questi la gran pietà cantò d'Enea
verso la patria e verso il padre usata,
e gli error suoi, con tutto quel che fece 20
in Italia col senno e con la spada.
Ma nel condurlo a la promessa sede,|| /7/
fe' che per opra di Giunon da l'ira
del mar turbato e de' rabbiosi venti
fu, contra voglia sua, spinto a Cartago 25
ove regnava la reina Dido.
Come fingere allor parve al poeta,
e sì Didon fece d'Enea infiammare,
che n'arse tutta insino a le midolle.
Dunque, com'altri già tolse da Omero 30
vari argomenti di tragedie antiche,
fra molti ch'or potuti avria il poeta
nostro tor da Vergilio, ha tolto questo
soggetto onde composta ha la tragedia
di ch'oggi devete esser spettatori. 35
Quivi Enea, conformandosi col Fato,
la ragion, ch'occupata era dal senso,
ripiglierà per guida e ad ubidire
si disporrà al Signor che regge il Cielo.
Ma sospinta Didon dal van disio, 40
da desperation fia interna vinta.
Or piacciavi benigni spettatori
udir questo successo che il poeta
ad utile comun conduce in scena,
così mai sempre a ben amar v'induca, 45

ATTO PRIMO

Scena Prima

Giunone dea, sola

GIUNONE:

Chiunque è che si pensi | o per ingegno
o per prudenza o per poter | ch'egli abbia,
ch'abbiano i suoi pensier fe||lice fine,
non si dolga o s'attristi se il contrario 50
gli avviene, e da me prenda in questo esempio.
Io, che di Giove son sorella e moglie
e sola dopo lui tengo l'impero
del Ciel, non pur non ho quel ch'aver voglio,
ma son costretta a le minori dee 55
dar luogo (mal mio grado), onde più tosto ||
una di lor che de le dee reina
esser vorrei, che quando bene io miro
l'altre appò me sono reine in fatto.
Io solo in voce ho di reina il nome. 60
A Pallade già fece ingiuria Aiace
da cieco amore e intollerabil vinto
(che far potea l'error minore in parte),
ed ella per lui sol potè l'armata
de greci arder col fulmine e a uno scoglio 65
affigere il nemico, e io non posso
de l'offese ch'avute ho da' troiani
far (come giusto fora) a pien vendetta.
E forse che da scherzo son gli oltraggi
che da questa rea gente ho ricevuti; 70
già d'Elettra nacque
e del marito mio Dardano fiero,
principio primo a questo odioso seme.
Dal monte Ideo fu Ganimede al Cielo
portato a mio gran danno; e fu proposta 75
la bellezza di Venere a la mia
da quel villan pastor, e mi è stato uopo
ogni cosa soffrir. Ma sono vecchie
omai queste querele e son passate
un'or ve n'ha che tutte l'altre avanza, 80
e patirla conviemmi. Più che Samo
ho a cor Cartago e la vorrei vedere

/9/

por freno e legge a tutto il mondo. E deve nascere da questa a me sì odiosa gente		/10/
(ch'a Venere ha promesso questo Giove, poi ch'a' regni d'Italia Enea fia giunto),	85	
Chi la città con le soperbe torri a terra adegui; e ho tentato in vano che volga Eolo il mar tutto sossopra.		
Anzi, ove io sperava provvedere con questo mezzo a gli infortuni miei,	90	
parata io mi ho maggior disgratia io stessa che, cessato il furor de la tempesta, a Cartagine Enea ridotto è salvo		
con le sue navi; e il marito mio più stimando di me questo bastardo	95	
ha fatti così molli i cor feroci degli African, col mezzo di Mercurio, ch'ove poteano dare a tutti morte,		
sono con sommo onor da loro accolti.	100	
E a' preghi de la madre ha così accesa Amor Didon d'Enea che ne sfavilla, e in lui solo ha posto ogni pensiero.		
Non sorgon più le cominciate torri, né la gioventù ardita l'arme prende	105	
per difendere i porti, né ripari si fanno più contra la guerra, il tutto per amor di costui resta interrotto.		
Onde dappoi ch'appò Giove più puote Venere che Giunone, ho statuito	110	
conformarmi con l'ordine de i Fati. Oprar vo', che marito a Didon venga		/11/
questo troian, benché a nemico i' l'abbia, e rompergli il camin d'ire in Italia.		
Se fia giunto a Didone e qui si fermi e nascan d'ambidue figli, il volere	115	
se non in tutto adempirassi in parte ch'ho, che in Italia non arrivi Enea.		
Bisogna, quando son le cose al verde a quel che s'offre meglio, altri s'appigli.	120	
Voglio operar con Vener che si accoppi Enea suo figlio con la mia Didone.		
Veggiola che ne vien col figlio a mano, ch'or tolto esser si dee di grembo a Dido,		
e gli fa vezzi e seco si rallegra, ch'abbia avuto di lei vittoria intera.	125	

Scena Seconda

Venere, Amore, Giunone

VENERE:

Figliuolo caro e mia sola potenza,
ancor che mi sia stato sempre caro
esser madre di te, la cui potenza
vince tutti gli dei, nondimen mai 130
non festi impresa alcuna a me più grata
di questa d'oggi, poi ch'accesa hai Dido
ad amar caldamente il tuo fratello.

GIUNONE:

Sete bene ambiduo peste del mondo.

AMORE:

Caro anco è a me, poscia ch'è salvo Enea || 135 /12/
da l'odio ingiusto di Giunone iniqua.

GIUNONE:

Se dopo tante ingiurie ingiusto è l'odio
che ad Enea porto, qual fia giusto mai?

AMORE:

Or tempo è ch'io ritorni ad infiammare,
co i colpi de' miei strali, uomini e dei. 140

VENERE:

Vanne, caro figliuol, così mai sempre
il mar, la terra, il ciel vinca il tuo foco,
sì ch'alma non ti sia giamai rubella.

GIUNONE:

Che fatto illustre? Oh, che soperba impresa
avete fatta tu e il figliuol che tanto 145
or te ne pregi? Certo, sommo onore
è a lui e a te, che da duo numi tali

una femina sia rimasta vinta,
con tante insidie. Certo, che lodare
vi devete ambidue di tali spoglie. 150

VENERE:

Non è sì vil Giunone appresso noi
che noi stimiam che sia picciola impresa
vincer chi favorisce il suo gran nume.

GIUNONE:

Ma che fine avran mai così fatt'ire?
Che non facciam più tosto eterna pace, 155
Vener, fra noi? E con marital legge
non giungemo il mio Enea con la tua Dido?
Hai ciò che tu volevi: arde e sfavilla
per Enea Dido, insino a le medolle.

E se sospette hai le sorgenti mura de la nova Cartago, or ti fia tolto ogni sospetto. Né mi parrà grave pur che segua la pace e si conservi,	160	13/
che serva ad uom troian sì gran reina, e gli dia ne le man, per dote, il regno.	165	
E l'un popolo e l'altro, ambedue insieme avrem commune e con potenza uguale, insieme il reggeremo ambedue in pace.		
VENERE:		
Chi fia che tal condition rifiuti? E più tosto si elegga far battaglia contra Giunon, che per amica averla? Pur che non sia il destino a ciò contrario, da me non mancherà che non si faccia ciò ch'a grado ti fia. Ma son in dubbio se l'animo di Giove forse sia,	170	
che de' Cartaginesi e de' Troiani sia una istessa cittade, o s'egli voglia ch'i popoli si meschino e che pace fra lor si faccia. A te che gli sei moglie, lice saperlo. Tu dunque disponlo	175	
a le tue voglie, i' non ti verrò meno.	180	
GIUNONE:		
Vener, io piglierò questa fatica. Tu ascolta il modo, onde possiamo al fine condur con onestà il commun disegno. Poi che d'Enea tant'è Didone accesa,	185	
quanto ha saputo accenderla il tuo figlio, farò ch'ella il suo foco a la sorella isporrà interamente, ed ella, spinta da me, la disporrà con sue parole a non esser contraria a questo amore;	190	/14/
che, benché Didone arda del tuo foco e abbia il suo pensier posto in Enea, ella ha sì affisso al core il suo Sicheo (e io mel so, che ben conosco Dido) che non potrebbe suellerlo altro amore se non vi s'interpon persona a cui ella dia fede, e lui del cor le suella.	195	
Io, mentre fia Didone a ciò disposta, indurrò in lei disio d'andar a caccia insieme col troiano: il ch'oggi fia tosto che spunti in oriente il sole, e nascer farò subito accidente per cui, da gli altri dipartiti, insieme se n'anderanno in ben riposto luoco, e coglieran del loro amore il frutto.	200	
	205	

VENERE:

A me non spiace, pur che il Ciel consenta
che ciò socceda, quest'ordine, ed io
non mi opporrò perché segua l'effetto.
Ma non è tempo di trappor dimora,
(che l'aurora uscirà tosto del mare) 210
se vogliam che ne segua il fin bramato.

GIUNONE:

Io vado ad eseguir quanto ho proposto.

Scena Terza

Venere, sola

VENERE:

Che non face il disio d'avere impero?
E d'esser più d'ogn'altro re possente? || /15/
Questo ardente disire ora sì accieca 215
Giunon, di tutto il Ciel sola reina,
che quantunque ella apertamente vegga
il Fato esser contrario al suo disire
e conosca il voler fermo di Giove,
si pensa di poter vincere il Fato, 220
che non potria mutar fors'anche Giove.
Lasciato il Cielo, or è venuta in terra
(sapendo che ci era io, che vi era Amore,
per infiammar d'Enea questa reina)
a me, che sempre ha per nimica avuta, 225
dapoi che dal pastor troian proposta
fu a la bellezza sua la mia beltade.
E quasi come supplice mi prega
ch'io regga a parte ora con lei Cartago,
e ch'al suo desiderio io sì consenta 230
ch'i suoi cartaginesi e i miei troiani
in un popolo sol sian giunti insieme,
ed insieme del mondo abbian l'impero,
ch'è destinato a la troiana gente.
Quasi ch'ella non sappia che non puote 235
uno istesso reame aver duo regi,
e ch'è via più d'ogn'altra cosa grave
il far ch'un che si vegga più possente
de l'altro, al suo minor voglia esser pari.
Che direbbe ella s'esser io cercassi 240
con essa a parte de l'impero in cielo?
Com'ora vuol cercar di porre a parte || /16/
il troiano poter col popol suo?
Cercato ell'ha compir l'animo suo,
col simolar di tormi de la testa 245

il timor ch'aver debbo di Cartago.
 Ma non son così semplice, ch'anch'io
 non conosca le sue coperte insidie.
 Ciò fa il timor ch'ella ha, che non distrugga
 chi del sangue d'Enea discender deve 250
 al fine, al fin, dopo battaglie molte,
 Cartagine, ch'ell'ama sopra ogn'altra
 città del mondo e vorria che ponesse
 a tutte l'altre il freno. E ancor ch'io vegga
 che se ben piangerà l'Africa, Italia 255
 rider non dee. Io vo', pur che ne segua
 quel che d'eterno onor fia al popol mio.
 Io so che non arriva a sommo onore
 chi gran fatica o gran pericol teme.
 Ella vuol che si giunghino ora insieme 260
 Enea e Didone, e per ciò è gita ad Anna,
 credo per farle, prima che si desti,
 con qualche modo in vision vedere
 ciò che da fare avrà con la sorella,
 acciò che si congiunga con Enea. 265
 Di che io godo che ciò mi par proprio
 un manifesto inditio de l'altezza
 del seme mio che, come ora Didone
 si sopporrà ad Enea, così Cartago
 sarà sopposta a la progenie mia. || 270
 Tenti Giunon pur ciò che tentar puote,
 quel sarà al fin ch'è stabilito in Cielo.
 E ben poco prudente ell'è a tentare
 cosa a cui vegga Giove esser contrario.

Scena Quarta

Anna, Didone, sorelle

ANNA:

Poi che fondò Didon l'alta Cartago, 275
 avuta io non ho mai speme di bene
 sì intiera come ora ho, né che secondo
 a noi sia il Cielo e a la città. Una nova
 allegrezza m'ingombra l'alma e onde
 ella nasca non so meco pensare. 280
 Creder questo mi fa che gli alti dei
 più cura abbian di noi che non pensiamo,
 e che segno ci dian de l'util nostro
 prima ch'egli ne avenga. Esser non puote
 che non sia stabilita qualche cosa 285
 a grandezza nel Ciel di questo regno.
 Ne l'apparir che fe' l'alba mi parve,

	mentre occupata da soave sonno era nel letto, di veder Giunone che felice accennasse a mia sorella	290	
	s'io la invitava a le seconde nozze. Non par tranquilla e riposata pace, ma imperio più d'ogn'altro imperio grande.		/18/
	La voglio ritrovar e veder s'ella ha da gli dei cosa che certa sia, ond'io possa chiarir la mia allegrezza.	295	
	Ma veggiola e mi par ch'ove or io sono tutta allegrezza, ella sia tutta doglia, come ella tema di accidente fiero.		
	Prima ch'io vada a lei qui attender voglio, (poscia che ragionar da sé la veggo) se intender posso qual cura la prema.	300	
DIDONE:	Fra desideri umani alcun non have che ne' cor de' mortai più viva e regni, che di menar vita tranquilla e lieta;	305	
	né alcun ve n'ha, cui più contraria sia Fortuna, che non cessa di trovare modo onde l'altrui ben turbi o disperda, tal che quando ci par che la quiete sicura sia con noi, vi abbiam la guerra.	310	
	Io mai, dappoi che qui in Africa venni da la mia patria, per fuggir l'insidie che il mio crudo fratel mi aveva tese, ucciso ch'ebbe il mio caro marito, speme non nacque in me di contentezza.	315	
	Ferma com'ora e, posto che mi paia che nel mio regno sia ogni cosa queta, tutta mi sento conturbata e credo che, per por la Fortuna del suo fele fra il dolce de le mie gran contentezze,	320	
	poi che turbar non mi ha potuto il regno, di turbarmi cercato abbia la mente.		/19/
ANNA:	Che ci è, sorella mia, ch'or sì v'affliga?		
DIDONE:	Non mi potea or venir persona inanzi che più che voi, sorella, ora bramassi, né con la qual più volentier volessi, e con più fe', comunicare un novo e molesto pensier ch'ora m'ingombra.	325	
ANNA:	Che pensier tristo in sì felice tempo dar vi può noia? Io, sorella, sono per una visione avuta dianzi,	330	

benché alquanto confusa, allegra molto,
e credo che ne sia sola cagione
ben ch'avenir vi debba. Or bramo udire
che cosa è che vi annoia.

DIDONE:

L'udirete. 335

Poi ch'è qui giunto il forestier troiano,
e le prodezze e la sua gran pietade
narrata mi ha, come anche udiste voi,
pensand'io al suo valore, a la bellezza,
che in lui con maestà molta si scopre, 340
io non posso pensar se non ch'ei sia
d'animo grande e di divina stirpe.

Dal timor si conosce una vil alma,
come da' fatti eccelsi un forte core:
quindi ho così le sue virtù affisse 345
al core e lui sì ne la mente vivo,
che mi vanno per l'animo pensieri
che tutta mi empion d'incredibil noia.

Anna, s'io non avessi statuito, || /20/
dapoi che il primo amor Morte mi tolse, 350
di non voler più mai giungermi ad uomo,
io potea per costui mutar sentenza.

Perché, dopo la morte di Sicheo,
questi solo ha piegato ogni mio senso
e l'animo dubbioso ha spinto in modo, 355
a novo amor, ch'ora per lui conosco
i segni in me de la mia antica fiamma.

E se scaldar si potesse di novo
foco il mio cor, costui solo potrebbe
levarmi la memoria di Sicheo. 360

Ma vorrei che la terra pria s'aprisse
e m'inghiottisse nel più basso centro,
e co' fulmini a l'ombre mi cacciasse,
a l'ombre de l'inferno, a la profonda
notte, il gran Giove, ch'io violassi mai 365
l'Onestà, o ver le sue ragion sciogliessi;
Sicheo primo ebbe il fior de l'amor mio,
e voglio che lo sì abbia e lo sì serbi
seco puro e intatto entro al sepolchro.

ANNA:

Sorella mia, come vi ho detto dianzi 370
sentita i' mi ho venir nova allegrezza
oggi nel cor, per quella visione

che stamane vi ho detta aver veduta,
e insino ad or saper non ho potuto
perché ciò fosse. Or veggo apertamente 375
che quel che voi molesta è la cagione

	ch'ha desta in me questa letitia nova.		/21/
	Altro or non penso, se non che gli dei, solleciti del vostro util, mandato abbian questo troiano a i nostri lidi,	380	
	e ch'egli ci sia giunto al maggior uopo. Però, poscia ch'Amor vi ha dato assalto per un re così degno, io non vorrei che feste a questo amore anche disdetto.		
DIDONE:			
	Io vi dico, sorella, ch'ho disposto di non voler più mai giungermi ad uomo. Non sapete ben voi quanti e quanti altri ho rifiutati, re che cercato hanno per moglie avermi? Com'un mostro fora, ch'io avessi rifiutati i re vicini,	385 390	
	ed or prender volessi un re straniero che, benché valoroso e onorato, errando va di questa parte in quella. S'avessero gli dei del ciel voluto ch'egli re fosse stato, il natio regno	395	
	gli avrian serbato e nol lascierian gire da quel paese a questo, a nova sede; e quando il voler pur sia de gli dei ch'egli anco re divenga, altro paese, come ei dett'ha, si deve al regno suo, che questa ora da me città fondata.	400	
	Si che per questo e per esser io ferma di non voler più mai prender marito, lasciamo il ragionar di simil cosa.		
ANNA:			
	Piacciavi, prego, pria ch'io faccia fine che, rispondendo a le ragioni vostre, i' vi dica ancor io l'animo mio.	405	/22/
DIDONE:			
	Come poss'io non volentier udirvi, essendo voi di me la miglior parte?		
ANNA:			
	Tanto si dee tenere un pensier fermo, quanto occasion vien di tramutarlo a miglior parte. Ma se il tempo e 'l loco e la vicenda de le cose umane chiede ch'altri lo muti, io tengo sciocco chi ostinato in quel sol fermar si vuole.	410 415	
	Lodata insino ad ora i' vi ho, che voi non vi siate congiunta ad alcuno uomo, si' perché non vi è apparso uom di voi degno, si' perché quei che vi chiedean per moglie non aveano a voi 'l cor, ma al vostro regno,	420	

come fra noi più volte abbiamo detto.
 Ma, poi ch'apparso vi è re così ornato
 di qualunque virtù ch'a re convenga,
 che malagevol fia trovarne un tale,
 e che per la pietà ch'è in lui natia, 425
 amerà via più voi che se medesimo
 (che non si può pensar di un tal uomo altro),
 vi giudicarei sciocca, (che vo' dirvi
 il vero, da sorella) se voleste
 or anco opporvi a la ventura vostra. 430
 Tanto di rado appar, sorella, cosa
 a cui sicuramente altri si appigli,
 che quando si offre non si dee schivare || /23/
 di prenderla e fuggir s'altri la lascia,
 si duol del Cielo a torto e de la Sorte. 435
 Mi par che, come voi sete reina
 illustre sovra ogn'altra, così il Cielo
 vi abbia proposto re più di ciascuno
 chiaro, o il vogliate in pace o vero in arme.
 Né creder vo' che s'avesser gli dei 440
 la region troiana conosciuta
 degna di aver re tal come è costui,
 l'avessero lasciata unqua cadere;
 ma parendo lor pur che miglior sede
 si dovesse ad Enea, voller che Troia 445
 cadesse a terra, accioché mai non fosse
 in tanto pregio appresso lui l'amore
 (che conosceano in lui simil pietade)
 de la sua patria, che fosse costretto
 a starvi sempre e non cercar paese 450
 più degno assai di lui che quel non era.
 Né perch'egli dett'abbia che l'Italia
 promessa gli è da l'ordine de' Fati,
 creder ciò che non sia immutabil questa
 disposition, sì ch'aver debba effetto 455
 che s'impeto del mar l'ha qui sospinto,
 pensar si dee che non sia stato senza
 il voler degli dei, veggendo ch'egli
 doveva esser re degno a questo impero.
 E s'è così, come cert'è, volete 460
 voi contrastar col Cielo e fuggir quello || /24/
 ch'esser l'altezza può del regno vostro?
 Par che voi non veggiate in che paese
 questa nostra città fondata abbiate,
 e quai vi sian nimici d'ogni intorno, 465
 e che bisogno sia d'aver presidio
 ch'oppor si possa a sì possenti in arme.
 E chi più accomodato di costui

	potete aver, di cui la fama suona con onorato grido in ogni parte?	470	
	Creder non vo' che mai fosse caduta Troia, s'al Ciel fosse piaciuto ch'ella difesa avesse uman valore, avendo un difensore in sé come era Enea.		
	Però, sorella, per conchiuder questo nostro ragionamento, i' vi conforto a credere al parer di chi più v'ama che se medesima, che prendendo Enea per marito fiorir veggio l'impero	475	
	vostro fra quanti mai chiari e felici fioriro al mondo.	480	
DIDONE:			
	Non mi son spiaciute, Anna, le ragion vostre. Ma due cose mi s'oppongon perché non segua quello che voi mi persuadete. L'una è ch'io (come vi ho detto) son fra genti al regno nostro nimiche e re che cercato hanno per moglie avermi più e più volte, e s'essi mi vedranno or proporre a tutti loro il re troian, di che furor pensate	485	
	che debbano infiammarsi i cori loro? Altro non fora ciò che dar loro giusta cagion di por sossopra il regno nostro, ch'ogni lieve cagione apre la via a fare ingiuria e danno, a fare oltraggio a chi brama di nuocere. Non ch'una	490	/25/
	cotanto grave quanto questa fora; l'altr'è, che ben sapete, in quanto poca stima appresso i più saggi sia colei che, morto il primo, altro marito prende.	495	
ANNA:			
	Varrebbon le ragion vostre, sorella, appò ciascun che non vedesse quanto facilmente ambedue si possan sciorre, ma appresso me di poco valor sono. Pensate voi che sian per esser meno nimici a voi color di che voi dite,	500	
	se rimanete di pigliar marito, che se vi accoppiate or col re troiano? Errate molto se questo pensiero avete in core. E lo vi può mostrare quel ch'insin'or contra di voi fatto hanno,	505	
	e l'apparecchio ch'hanno di far guerra in punto tutti. Anzi vi dico ch'io credo che questo sia il modo di dare	510	

onesto fine a' rei disegni loro.		
Creduto han cosa agevole l'avere	515	
vittoria di una donna, ma veggendo		
un capitano qui, come Enea fia,		/26/
muteranno pensier: chi pace brama,		
cara sorella, dal nimico è d'uopo		
apparecchiarsi bene a far la guerra,	520	
che spesso la fortezza del nimico		
desta ne' cori altrui disio di pace.		
E se già biasimo ad altre donne è stato,		
e non meno oggi anch'è, prender marito		
morto il primo, e che vana e sciocca voglia	525	
più che giusta cagione a ciò le induce;		
ed anco è sciocca appresso me colei		
che se ne passa a le seconde nozze		
senza che gran necessitade il cheggia,		
che chi non ama l'ossa, non amava	530	
né anche colui del quale esse fur ossa.		
Ma che biasmo a voi può per ciò avvenire?		
Femina sete, abbandonata e sola		
in region straniera, e dal fratello		
avuta in odio sì che mai non cerca	535	
altro che il vostro mal, la morte vostra:		
non avete altri intorno che nimici		
con ogni studio intenti a' vostri danni.		
E quel re non torrete per marito		
che, per servare il vostro regno e voi,	540	
vi hanno per defensor gli dei mandato?		
Biasmata ben sareste se, potendo		
così schifar danno e vergogna, come		
neghittosa vi steste al vostro bene		
e addosso vi lasciaste la ruina	545	/27/
venir, che vi verria senza alcun fallo.		
DIDONE:		
Anna, noi siamo a guisa di coloro		
che si fanno da se castella in aria.		
Poniam ch'io mi contenti a prender lui		
per mio marito, che sappiam ch'ei voglia	550	
me per moglie? E che vergogna fora		
la mia, cara sorella, se poscia io		
lui ricercando, rifiutata fossi?		
ANNA:		
E chi fia quegli che di aver fuggisse		
donna qual sete voi per moglie cara?	555	
E (se volete ch'io vi dica il vero)		
mentre egli a noi la miserabil sorte		
de l'infelice Troia raccontava,		
nell'alta maestà del real viso		

scorsi ben io certe fiammelle accese	560	
(e scorgere anche voi le vi poteste)		
di onesto fuoco, che mi fan pensare		
ch'a temer non si avrà che non vi voglia		
(quando il vogliate voi) per moglie avere.		
Oltra di ciò, se bene avete inteso,	565	
potuto vi han mostrar le sue parole		
ch'egli è omai satio d'ire errando e ad uomo		
cui s'offra ne l'error sicura sede,		
esser grata non dee, non de' accettarla?		
Al mondo non è cosa che più pieghi	570	
l'animo altrui, ch'espreso ben che s'offra		
quando di travagliare egli più teme		
che, come chi ha gran sete e il fonte scorge		/28/
non lunge molto, a ber tosto si piega,		
così, sorella, chi ne' casi aversi	575	
vede mostrarsi a la Fortuna lieta		
la fronte, vi s'appiglia agevolmente.		
Appresso, men per lui non sete, ch'egli		
non sia per voi, e quando duo si pari		
son, non è malagevole accoppiargli,	580	
che questa ugualità l'un tragge a l'altro,		
come la calamita il ferro tragge.		
Ma perché voi sapete quanto spesso		
meco ragioni Enea, quanto mi creda,		
e quanto i suoi pensieri anche mi affidi,	585	
se vi par ben che con bel modo tenti		
di saper qual sia in ciò l'animo suo,		
tosto lo intenderò, che con lui parli.		
DIDONE:		
S'io credessi piacer questo a gli dei,		
poi che mel persuadete, i' sarei forse	590	
contenta anch'io di quel ch'è a grado a voi.		
ANNA:		
Non lascieria seguir la dea Giunone,		
cui tanto sete a cor quanto sapete,		
matrimonio fra voi se non vedesse		
a quanto ben ciò riuscir vi debba.	595	
E ora che levata mi è la nube		
che la mia vision mi facea oscura,		
mi par che mi accennasse ciò Giunone,		
com'ho detto, stamane appresso l'alba.		
Ma poi ch'a core avete di sapere	600	
se ciò gli dei consentano, fia bene,		/29/
sorella mia, che se n'andiamo in casa		
e facciam sacrificio a gli alti dei		
perché sappiam se questa è la lor mente,		
e se siano conformi al disio nostro.	605	

Io tenterò poi di disporre Enea
sì che il tutto sortisca onesto fine.

DIDONE:

Entrate e fatte ad ordine por quanto
vi par che di mestier sia al sacrificio,
che senza molto indugio, i' verrò anch'io. 610

Scena Quinta

Didone, sola

DIDONE:

Se il buono e il reo de le mortali cose
s'offerissero a noi nel proprio aspetto,
e l'umano saper fosse capace
di veder da se stesso il peggio e il meglio,
io non credo che mai cosa sinistra 615
avenisse ad alcuno in questa vita.

Ma questi nostri sensi, che le forme
offrono, son da l'apparenze false
spesso ingannati, e 'n sì mentite larve
occorrono le imagini a la mente 620

ch'a conoscere il ver siam proprio come
ciechi a i colori o come talpe al sole:
e quindi avien che l'intelletto umano
s'appiglia al falso perché il crede vero. || 625

/30/

E avenendoci poi qualche sinistro,
la colpa diamo a la Fortuna o al Fato,
e sol cagion n'è l'ignoranza nostra.
Onde felici quattro volte, e sei,
si possono ben dir color fra gli altri
che sì chiaro hanno di ragione il lume, 630

ch'antiveder pon quel ch'avenir deve;
e s'ora fossi fra costoro anch'io
in dubbio non sarei s'oggi devesse
o prender per marito il re troiano
o pur lasciarlo. In questo dubio, a l'uno 635

le ragioni ch'addotte ha mia sorella
mi dispongono assai, ma a l'altro poi
mi tragge (quando meco i' mi consiglio)
la fe' giurata al cener di Sicheo,
la cui memoria ho scritta in mezo il core, 640

come sicura son ch'anch'ei fra l'ombre
memoria di Didon continua serbe.

E a male avria ch'io mi giungessi ad altri,
e forse ne potria cercar vendetta
tale ch'io rimarrei sempre infelice. 645

Poscia il trovarmi in così dubio stato

e da nimici circondata, i quali
 mi potrebbon dar morte o a tal ridurmi
 che mi potria doler di restar viva,
 mi fa pensar che grave anche saria 650
 al mio Sicheo, che mi avvenisse cosa
 che mi fesse bramar, vivendo, morte. || /31/
 E che per ciò gli potrebbe esser caro
 (se hanno i morti gli affetti ch'avean vivi)
 ch'io provvedessi, col pigliar marito 655
 da così gran necessità costretta,
 a gli infortuni che mi soprastanno
 e che schivar da me sola non posso.
 Così, scorrendo da un pensiero a l'altro,
 sto, come nave che da vari venti 660
 combattuta è nel mare e quinci e quindi,
 e non scorga a qual via debba piegarsi
 per torsi da tempesta e gire al porto:
 ma come buon nocchiero in dubbia via
 tien sempre gli occhi in quella stella fissi, 665
 che il dritto del camin perder nol lascia.
 Così ricorso anch'io farò a gli dei
 cui non può far cosa mortale inganno,
 e 'n questa vita son duci a coloro 670
 che ricorrono a lor con cor sincero,
 e a quel m'appiglierò di due pensieri
 ch'essi mi mostreranno esser migliore.

CHORO

Come cosa non è, bench'eccellente,
 (mirianle ad una ad una)
 che per l'uomo non sia 675
 così nulla è, fra quanto la Fortuna
 con la sua forza volve, || /32/
 in cui fermar si debba pienamente
 una purgata mente.
 Perché nulla è fra noi, ch'a noi si dia 680
 per fin perfetto, e chi gioir disia,
 come di proprio e vero ben, d'alcuna
 de le cose che il tempo e sorte solve,
 ferma il pensier su il vento e su la polve.
 Che reggere alto stato e avere impero, 685
 e copia di fin oro,
 e con varii dilette
 gemme goder, goder molto tesoro,
 e far satia ogni voglia
 di ciò che brama qui mortal pensiero, 690
 e sovra ogn'altro altiero

sedere e abitar dorati tetti,
 e servi intorno aver fra gli altri eletti,
 famoso andar da l'indo litto al moro
 son beni a cui vano disio ne invoglia 695
 e vanno e vengon come in arbor foglia.
 E ove noi siamo il fin qui d'ogni cosa,
 ci facciamo minori
 di chi è minor di nui,
 mentre cerchiam de gli altri esser maggiori, 700
 intenti a quelle frali
 cose in cu' il disio cieco si riposa.
 In questa tenebrosa
 vita, che con lusinghe e inganni sui
 ci adombra e appanna sì la mente altrui || 705 /33/
 che del conoscimento il tragge fuori,
 onde perder gli fa per gli mortali
 quegli, a cui nati siam, beni immortali,
 che a questi solo è nato l'uman seme.
 Né cosa ha più di questi 710
 ch'egli sua possa dire,
 pur che 'l miglior di lui dal sonno il desti,
 e seco pensi quanto
 erri chi pone in mortal cosa speme.
 Ha Dio raccolte insieme 715
 le gioie umane accioché dal gioire
 mortale in parte l'uom possa sentire
 in questa vita de' piacer celesti:
 e dir tra sé, pieno di desir santo,
 quanto fia quel piacer, se questo è tanto? 720
 E chi ciò fa, così ogni voglia satia,
 ch'egli più la non brama
 e tutti i suoi desiri
 nel vero ben finisce e lui sol ama.
 Duol non è che il richiame 725
 da quella contentezza in cui si spatia
 che pien di eterna gratia
 non teme di dolori o di martiri,
 come chi a divin ben, notte e dì, aspiri.
 La insatiabil odia e cieca brama 730
 del sciocco umano stuolo, la cui fame
 par che lo suii dal bene e al mal il chiami.
 Dunque poi che ci ha dato il Re del Cielo || /34/
 il don de l'intelletto,
 per simili a sé farne 735
 e per alzarci al ben sommo e perfetto
 co 'l mezzo del mortale,
 levar devianci omai da gl'occhi il velo
 e questo mondan zelo

ch'altro che noia e danno non può darne, 740
da noi scacciare e quel che può bearne,
pieni d'alto disio, scolpirci in petto,
e dare al pensier nostro ambedue l'ale
con le quali al ver ben secur si sale.
E se con disio fermo ciò Didone 745
fesse, sicura son, che fuggiria
quella ch'al fianco l'è sorte aspra e ria.

ATTO SECONDO

Scena Prima

Anna, sola

ANNA:

Creder poss'io ch'aver debbiano | certa
cognitione del voler divino
questi sciocchi indovini? Io sarei bene 750
più sciocca assai di lor s'io me 'l credessi;
costor con queste sorti e questi auguri
e co'l mirar le viscere de l'ostie,
e con altri lor vani e sciocchi modi, || /35/
non pur turbano in tutto questa vita, 755
pur troppo da sé misera e 'nfelice,
ma ingannano le menti de i mortali
volendo lor mostrar quel che non sanno.
E perché veggon che più spesso aviene 760
il mal che il ben, servir volendo l'arte
vana e fallace, e le menzogne loro,
sovente più che ben ci annuncian male.
I divini secreti son sì ascosi
ne l'abisso infinito de la mente
divina, ch'io non credo che penetri 765
tant'oltre occhio mortal, né ch'arte fia
che dar ne possa intelligenza alcuna.
E tanta stima io fo' di quel che dice
un di questi indovini, quant'io faccio 770
di fintion, di fole e sogni vani.
Il modo di conoscer l'avenire
non è cercar quel che decerna Dio,
ch'a modo alcun da noi non può sapersi,
ma con maturi e ben saggi giudici
(che gli occhi veri son d'antivedere 775
il bene e il mal ch'occorrer dee altrui)
far scielta al fin di quel ch'esser par meglio.

Qui ogni cosa sopposta è a la prudenza de l'uomo saggio, la qual certo nasce da una lunga memoria e lunga prova	780	
de le cose avvenute. E per ciò credo che tutto quel che gli indovini han detto		/36/
nel contemplar le interiora a l'ostie siano sciocchezze espresse, e che que' mali ch'han predetti a Didon se prende Enea	785	
per suo marito, sian chiare menzogne. Sapend'io adunque già, per lunga prova, che la colonna ov'appoggiar si deve un possente reame è un re prudente,	790	
e che il volersi conservar nel regno ad una donna è d'uopo che col senno d'uom saggio e forte ella ripar si faccia. Contra gli assalti rei de la Fortuna parmi bisogno che Didone pigli	795	
marito tal, che la difenda e regga con invito valor, con gran prudenza. E qual miglior puote ella aver di questo troiano re, saggio, costante e forte?		
Io vo' dunque trovare Enea e vedere se forse animo egli ha di aver Didone,	800	
e se il ritrovo esser di tal parere cercherò al fin condurre il matrimonio, al qual Giunon spero veder seconda. Ma veggio, ch'egli esce con Achate, e vengon ragionando ambiduo insieme.	805	
Io qui in disparte voglio attender quello di che parlan fra lor, se forse avere dal suo parlar potessi il modo, ond'io gli potessi parlar di quel ch'io bramo.		/37/

Scena Seconda

Enea, Achate, Anna

ENEAS:

Color son pur felici, Achate, i quali sì benigna han la sorte che, o le loro città lor serbano in felice stato, over senza disagio alcun di nove lor face gratia, com'ha fatto a questa reina che, fuggendo dal fratello	810
(lasciato il suo natio caro paese), or sì felicemente ha qui fondata questa bella città, senza esser tanto travagliata dal Ciel come son io.	815

	E incerto sono ancor qual esser debba la sorte mia che, quantunque promessa mi sia l'Italia, mi veggo per tanti errori andare omai, che non so s'io sperar di giunger là mi debba mai.	820	
	Io ti prometto che non fui sì tosto giunto al tempio superbo di Giunone, ove descritta la ruina vidi di Troia in lunga istoria, e me fra grandi duci greci trapposto, che mi venne ne l'animo un fastidio di me stesso e un pentimento, che nimica avessi dea sì possente e sì benigna a quelli de' quali ell'era amica, ch'io mi dolsi	825	
	di non l'aver per guida a la mia sede, co'l sommo padre e con la madre mia.	830	
		835	/38/
ANNA:	Pieghevole fia questi a' desir nostri.		
ENEAS:	Achate io vorrei che in questo luoco fine avessero omai gli errori miei.		
ANNA:	Vi finiran, se non ci è il Ciel contrario.		
ACHATE:	Non negherò, signor, che non sia meglio imperio posseder senza travaglio, che travagliarsi per avere impero. E a me par, come a voi, che bene siano gli dei stati secondi a questa donna; ma mi par anco, ch'un invito core aver non debba le fatiche a noia, quando si pensi di aver poi mercede che di gran lunga le fatiche avanzi. Bell'è questa città, né può negarsi ch'a Didon non sia stato amico il Cielo nel darle questa gratia. Ma a voi anco non è stato nimico in darvi speme, che chi deve da voi discender debba imperio aver, ch'ogn'altro imperio avanzi, ed il fondator esser voi debbiate di tanta speme e di così alto regno. Se a me la scielta data fia di torre de' due partiti quel che miglior parmi, io non curerò stratii né fatiche per giunger là più tosto ove v'invia il voler de gli dei del ciel, che in questa città viver quieto. Un forte core, come so che sapete, quegli affanni	840	
		845	
		850	
		855	
		860	/39/

ha per nulla, e per nulla quelle angoscie per le quali passando arrivar deve a singolare onore, a gloria eterna.	865	
Dicevole è, se deve il vostro stato esser maggior di qualunque altro, ch'anche maggiori sian gli affanni e le fatiche con le quali acquistare il vi devete.	870	
Voluto hanno gli dei che siano uguali a l'util le fatiche in questa vita. E più dirò, né credo che m'inganni, che chi mirerà ben qual sete voi e quale è questa donna, per natura debole e frale, ove voi sete ornato d'alta fortezza e di valore immenso.	875	
Ogni grave disagio che vi avenga è assai minor d'ogni lieve fatica che sostenuta questa donna avesse; però vo' che teniam felice questa reina, signor mio, se noi miriamo quello ch'a vostra altezza avenir deve, vi terremo di lei via più felice.	880	
Io terrei sciocco un che potesse avere per picciola fatica un gran thesoro, e per fuggirla si eleggesse stare, mentre viver dovesse, in povertade.	885	
Italia, Italia, alto Signor, che detta terrestre paradiso è da' più saggi, sia il vero fin de le fatiche vostre, e paiavi minor d'essa ogni regno.	890	/40/
ANNA: Come è questi contrario a' disii nostri. Attender voglio che risponde Enea.		
ENEAS: Non tanto mi è molesto il mio disagio, Achate mio, quanto il commune. Io veggo ognuno già dal lungo errar sì stanco, mentre cerchiamo Italia, che ne fugge e così fuori di speranza, ch'io pietà ho di lor; veggo le vecchie madri, i teneri fanciulli e le donzelle, del caso del mio dolce amato padre che in Sicilia, seguendo l'errar mio, con mio sommo dolore, uscì di vita, onde gli altri, da questi impauriti, non pensan goder mai sede tranquilla. E posto ch'a me già novo non sia alcuna sorte di periglio o alcuna spetie di doglia, e di infiammar non manchi	895 900 905	

	a soffrir, con invitto e forte core,	910	
	i casi aversi, pure io mi commovo		
	per gli disagi altrui. E con mio meno		
	utile e onore eleggerei (se il Cielo		
	il consentisse, che contra il Ciel mai	915	
	non udirei) di fare ogn'un contento		
	che, con mio onore e sommo utile mio,		
	tener gli animi altrui sempre in dolore.		/41/
ANNA:	Vinta si rimarrà la ria Fortuna		
	ch'a bei principi fu sempre nemica.		
ACHATE:	Io so, signor, ch'è van mostrare a voi	920	
	quel ch'a re generoso si conviene,		
	a voi che de' magnanimi l'esempio		
	potete, a gran ragione, esser chiamato;		
	e ch'è van parimente il dimostrarvi		
	qual è verso un buon re la fe' de' suoi;	925	
	pur io dirò che i sudditi ogni stratio,		
	non che ogni gran fatica, ogni disagio,		
	han per leggier quand'han signore a cui		
	portin con riverenza sommo amore,		
	come a voi fanno i vostri: e spetialmente	930	
	s'a commun bene il veggon fare impresa,		
	e infin che il re veggono acceso a farla,		
	tutti sono del cor di ch'ei si mostra.		
	E se fastidio pur talor gli assale		
	ad animargli una parola sola	935	
	del signor basta, e cercan tutti farsi		
	simili a lui, come sapete, e quindi		
	io son sicur ch'ogn'un serà di quello		
	animo a questo di ch'essi vedranno		
	che voi sarete, e che non sarà alcuno	940	
	che fugga di seguire il voler vostro.		
	E da me congettura io fo' de gl'altri,		
	che riposo non è, non è quiete,		
	per grata ch'ella fosse e per tranquilla,		
	che mi potesse distornar giamai	945	/42/
	da seguitarvi, ancor che mi foss'uopo		
	per lo foco passare e per la morte,		
	tant'è l'amore che vi porto e il grande		
	disio ch'ho dell'onor, de l'util vostro		
	e de i nepoti che da voi verranno	950	
	con bella soccession di grado in grado.		
	Tal credo che sia Già, tal sia Cloanto,		
	e tutti gli altri forti cori; e quando		
	a' fanciulli, a le vergini, a le vecchie,		
	noioso sia il camin da sé, a questi altri	955	

	che son di forte cor, d'animo grande s'appoggeran come a sostegno loro. Bisogna, signor mio, ch'abbiate cura che voi quegli non siate che la speme che gli mantiene lor togliate.	
ANNA:	Questo è un gran contrasto ch'ho a' desiri miei.	960
ENEAS:	È agevol cosa, Achate, il dir parole. L'aver veduto in mar restare Oronte sommerso e suoi compagni ha del cor tolta la speranza ad ogn'uno e ognun tal sorte già teme, né. perch'io conforti loro, prendono ardire e temo al fin che in odio (se cerco seguitare il camin preso, non avendo Fortuna più seconda che insino a questo giorno avuta i' l'abbia) io vengo a tutti, ov'ora ognuno m'ama. Achate, se nol sai, è agevol cosa ch'a pericol l'uom vada, prima ch'egli vegga quanto egli importi, ma dappoi che vi vede il pericol de la morte il fugge come il foco. E il pascer sempre di speranza altri che non venga mai gli leva ogni speranza, e poi non crede al ben futur, sia quanto esser vuol grande. Certo (come anche ho detto) i' muterei ogni mio onore, ogni fortuna mia per non veder sempre languire i miei, con la felicità di questo regno, che mi par di vedere un giorno ogn'uno sì disperato, che per non errare più lungamente, arder si dia le navi. Pur, poscia che così dispone il Cielo, seguiremo il camin (s'altro non si offre) che cominciato abbiam verso l'Italia.	965 970 975 980 985
ANNA:	Perder non vo' l'occasion. Signore, se molesto non è a l'altezza vostra, ditemi che sermoni or sono i vostri.	990
ENEAS:	Noi parlavam de la felice sorte de la sorella vostra: ch'ella, dopo gli affanni suoi, in sì tranquilla sede come è questa città si sia fermata.	995
ANNA:	A me certo anche pare esser felice.	

/43/

ENEA:

Come se felice è. Vorrei che il Cielo
sì fatto fin ponesse a gli error miei.

ANNA:

Per quel ch'inteso ho da voi stesso, voi
sete serbato a più onorato regno, || 1000
si' per quel che vi disse vostra moglie
ne l'oscuro silentio de la notte
quando voi la perdeste, si' per altri
oracoli da voi sin ora avuti. 1005
E per questo, signore, io tengo certo
che voi non mutereste con la sorte
de la sorella mia, la vostra.

/44/

ACHATE:

Né anche
mutar la vi devrebbe.

ENEA:

Non già s'io
fossi solo a seguir la mia Fortuna. 1010
Ma molte cose io ho che mi pon fare
d'altro parer, che non pensate voi.
Mi trovo un sol figliuolo e da lui veggo
serbarsi tutta la progenie mia.
E se, mentre cercando altri paesi 1015
io vado in questo luogo e 'n quello errando,
perdessi lui com'ho perduto il padre,
di che piacere esser potriami mai
l'imperio aver di tutto quanto il mondo?
E s'io prima morissi che giungessi 1020
al luogo ove pur par ch'arrivar debbia,
con quanto affanno mio uscirei di vita?
Non per me, no, che con la morte mia
io porrei fine a le miserie gravi,
ma per vedermi Ascanio sovrastare 1025
giovanetto, inesperto, solo, senza
soccorso alcun, senza aver propria sede.
Ma poniam che viviamo, ed egli ed io,
io veggo che gli imperi e gli alti stati||
in mano ha la Fortuna, e ch'ella sola 1030
a voglia sua gli volve e gli rivolve.
Ed io provata l'ho fin qui sì aversa,
che non so se sperar mi debba mai
di averla sì seconda, che sperare
io possi mai d'aver sicur l'impero 1035
che par ch'i Fati mi promettin certo.
Quand'io fossi sicur di avere un regno
simil a questo, i' lascierei l'errare
e mi vi appiglierei.

/45/

ACHATE:
Or così parvi
perch'avete ne gli occhi la tempesta 1040
che volve ancora il mar tutto sossopra,
ma passata che fia questa memoria
d'altro parer sarete.

ANNA:
Ad ogni modo
è meglio avere un poco men sicuro
che, cercando aver più, star sempre in dubbio. 1045

ENEAS:
Voi dite il vero, e chi altrimenti crede
molto s'inganna.

ACHATE:
Ad Enea fa Didone
ogni maschio pensiero uscir del core,
e prima i' me ne son ch'ora aveduto.

ENEAS:
Così anch'io stimo.

ANNA:
E s'io, signor, vi dessi 1050
modo di aver con noi tranquilla vita
e rimaner signor di questo regno,
che vi parrebbe?

ENEAS:
Voi sete su' giuochi.
É cosa molto agevole a' felici
ridersi di chi langue. Come puote 1055
quel ch'ha vostra sorella esser mai mio?
E quando esser mio il regno anche potesse, || /46/
la somma cortesia ch'ella mi ha usata
non vuol ch'io il cerchi.

ANNA:
Non già con suo danno
il devete cercar, che cosa fora 1060
questa da ingrato e non conoscitore
de' benefici. Ma quando vi fosse
con l'util vostro quel di mia sorella,
con singolar onor d'ambiduo voi,
perch'esser grave vi devria di averlo? 1065

ENEAS:
Cosa questa saria da non fuggire,
ma non so veder io, com'esser possa.

ACHATE:
Potrà costei via più d'ogni consiglio.

ANNA:
Da me, signor, i' vi narrerò quello
che vorrei ch'avenisse a ben commune, 1070

	e ch'io farei, se in me fosse il potere d'ambiduo voi disporre a voglia mia. E se forse parrà ch'io vi ragioni da donna, iscuserete il saper poco, ed il gran desiderio che mi spinge al ben di mia sorella ed al ben vostro. Dunque, signor, poi ch'io vi vidi e poi ch'io compresi il valor, la virtù vostra, mentre che ci narraste la fortezza e la pietà verso la patria e 'l padre, feci giudicio che se voi, per sorte felice, il Ciel giungesse a mia sorella, non fu giamai più bella coppia al mondo: gran re voi sete, ell'è una gran reina, (non mi vergognerò di dire il vero) di quelle virtù ornata che la fama già portato ha, con chiaro grido, intorno. Voi gite errando per avere un regno, ella l'ha avuto, ha di bisogno d'uno che col suo gran valor gliele assicuri da l'impeto di quei ch'ella ha d'intorno: sì che se matrimonio vi giungesse, voi regno avreste ed ella avria marito che torrebbe l'ardire a' suoi nimici, e sareste ambiduo signor del regno (come dianzi i' dicea) con comun bene.	1075	
ACHATE:	Ciò non consente il Ciel, se voi guardate, alto signor, gli avuti auguri.		
ANNA:	Spesso, signore Achate, par che il Cielo accenni una cosa e dapoì ne avviene un'altra perché non son questi ordini sì fermi che, con la libertà del suo volere, non gli possa mutar l'uom che sia saggio. Inclina ben gli animi umani il Cielo a far più questa cosa che quell'altra ma non gli sforza, ed è in arbitrio nostro dispor di noi medesmi a nostra voglia. Sappia l'uom saggio pure e legger quello che sia il suo meglio e poi Destin non tema.	1100	/47/
ENEAS:	Voi dite il vero.		
ACHATE:	Anzi, signor, chi face contra il Destino suo spesso si trova, quando egli il pensa men dal Destin giunto.	1110	

/48/

Destinata vi ha il Ciel sede in Italia ||
e a Didone in Africa, né voi,
(prego che non vi sia grave ch'io
1115 dica quel che mi par tutto il ben vostro)
né puote anch'ella far di ciò il contrario
che non sia per seguirne alcun gran male.

ANNA:
Io son di altro parer.

ENEAS:
Io con voi credo.

ANNA:
Signore Enea, io tengo che per questo
1120 abbia voluto il Ciel che al nostro lito
giungiate salvo, e che la mia sorella,
presaga del futur, facesse offerta
al vostro Ilioneo che la cittade
1125 ch'edifica ella non meno a' troiani
commune fosse che a' cartaginesi.

ENEAS:
Concorron molte cose che mi fanno
creder quel che voi dite, e s'io pensassi
che di questo parer fosse la vostra
1130 sorella, io crederei che gli dei stessi
mi avesser qui condotto a questo fine,
quantunque a questo io non pensassi mai.

ANNA:
Io già il parer de la sorella mia
non so, signore Enea, ma non sì tosto
1135 (com'anche ho detto) vidi vostra altezza
ch'esser vi giudicai degno di lei
e degna ella di voi, né creder voglio
(quando il vostro voler le sarà noto)
ch'esser voglia contraria a sì bel fine.

ENEAS:
Io me n'entrerò in corte, perch'io sia
1140 in ordine per gir seco in campagna ||
a l'ordinata caccia. In tanto voi
tentate s'ella a ciò è disposta; avrete
me sempre pronto a ciò che le fia a grado.

/49/

Scena Terza

Anna, Cameriera di Didone

ANNA:
Malagevol non è condurre al fine
1145 impresa a la qual s'abbia il Ciel secondo.
Pria ch'io parlassi al re troiano il Cielo

l'avea per me disposto al voler mio.
Mi pare un'ora, mille, ch'a Didone
faccia saper quel che conchiuso abbiamo. 1150
Veggio la cameriera. É ancor Didone
per ire a caccia?

CAMERIERA:

Ella si è già vestita
da cacciatrice; ma quantunque sia
l'abito allegro, ella si mostra in viso
così turbata e d'allegrezza priva 1155
che par che gran dolor l'alma le prema.
E fuori mi ha mandata perch'io vegga
di ritrovarvi, perch'ella vorrebbe,
pria che si ponga in via, parlar con voi.

<ANNA>:

Va' dentro e dille ch'io la attendo. È grave 1160
il far mutation da stato a stato.

La vita vedovil che insino ad ora
ha tenuta Didon le fa parere
grave il dever pigliar novo marito. || /50/
Veggiola uscir tutta turbata in vista 1165
e mi par che ragioni da se stessa.
Attender vo' se forse intender posso
per qual cagione ella si trista sia.

Scena Quarta

Didone, Anna, Messo

DIDONE:

Or che farai Didone? Il tuo desire
ed il consiglio d'Anna, tua sorella, 1170
spronanti a prender per marito Enea;

uno interno timore ed i presagi
che fatti ti hanno gli indovini tuoi,
da por terrore ad ogni forte core,
te ne ritraggon. Dura cosa parti 1175
contradire a te stessa, ma più dura
è al divino voler preporre il tuo,
come colei, che sai, che mai non giunge
a buon fin cosa ch'abbia il Ciel contrario.

ANNA:

Che querele son queste? Evvi fors'anche 1180
qualche strano pensier venuto in mente?

DIDONE:

È ch'io temo, sorella, mentre ch'io
cerco la pace mia, non procurarmi
eterna guerra o inevitabil danno.

	E mi accrescon timore i grandi mali che, fatti i sacrifici a ciò ordinati, mi hanno predetto gli indovini miei.	1185	/51/
ANNA:	Avendo dianzi noi con san discorso giudicato che quindi altro che bene non può avvenire, i' vi vorrei vedere scacciarvi omai dal cor tutti i sospetti, e tanto non voler credere a questi auguri vostri, che teneste vere le sciocchezze ch'han dette, che sciocchezze sono nel ver.	1190	
DIDONE:	Perché dunque sorella cercato abbiam saper quel ch'al Ciel piaccia, se creder nol vogliam, poi che ei cel mostra?	1195	
ANNA:	Anzi lo crediam noi. Perché se fosse ver quel che costor dicono, anche in noi gli dei, ch'han cura de le cose umane, destato avrian pensier conforme a questo. Ma ponendo gli dei per lor bontade opinione a la costor contraria in noi, cui pur tocca sapere il vero, vo' che stimiam ch'abbian veduto il falso, per ignoranza lor, questi indovini.	1200 1205	
DIDONE:	Di che animo trovato avete Enea? Questo chiarir potrà quel che Dio voglia.		
ANNA:	Di tal che nol potrei trovar migliore. Io tengo certo ch'un istesso Dio il core a noi abbia toccato, e a lui. Egli è di voi più acceso e vie più brama esser con voi di questo regno a parte, ch'essere imperator di tutto il mondo. Questa concordia d'una istessa cosa in animi diversi mostrar puote che da Dio ciò proceda e non d'altronde. Sorella mia, poi che con buon consiglio discorso il tutto si è, non può altro farsi che commettere il resto a la Fortuna, che non men vale ne le cose umane che il buon consiglio e la prudenza istessa. Non si potrà mai dir che da insensate ci siamo rette, avenga ciò che vuole, benché non può averci altro che bene. Didon, sol resta che pensiamo il modo	1210 1215 1220 1225	/52/

da poter dare al matrimonio fine.

DIDONE:
Prima i' non vo' disporre altro di questo
ch'io non sia ritornata da la caccia.

MESSO:
Reina, sono i cortigiani tutti 1230
a cavallo, ed Enea solo s'aspetta
l'altezza vostra.

DIDONE:
Io vengo. A Dio.

ANNA:
Questa imperfettion nostra mortale,
che in noi donne è più chiara o via più espressa,
non men di debol animo ci face 1235
ch'abbiamo debole il corpo, onde il timore
per la freddezza natural ch'è in noi
n'occupa sì che ancor ch'abbiam sovente
ne gli occhi manifesto il nostro meglio, 1240
temiamo il peggio e stiamo in forse spesso
d'appigliarci al ben nostro; e avien sovente
che mentre in dubbio siamo, egli se'n fugge
e ne le man ne lascia il mal. Né vale || /53/
il pentirsene poscia, e per ciò temo
(mentre è in dubbio Didon) che non s'acqueti 1245
la tempesta ch'Enea spinse a Cartago
e non perda Didon questa ventura,
onde, senza alcun pro, poi se ne doglia.
Però i' prego Giunon che a l'apparire
del novo giorno in vision mostrommi 1250
quanta felicità avenir doveva
da questo matrimonio a mia sorella,
che sì del cor le levi ogni sospetto,
che non lasci fuggir questa ventura.

Scena Quinta

Achate, solo

ACHATE:
Fra quanto copre il sol, nulla è che legghi 1255
di più tenace nodo i cori umani
che donna, che soggetto altri si faccia;
e chiaro il cerno, poscia che il re nostro
tutto in Didone trasformato i' veggio,
sì che nulla più in lui riman d'Enea. 1260
Questi, il cui cor vincer non ha potuto
né pericol di morte, né la forza
di tutta Grecia, né il furor del mare,

in tal maniera or vinto è da Didone ch'egli, come uomo effeminato e molle, tutto è sotto l'arbitrio di costei, come tener fanciul sotto la madre. Con tanta festa è apparecchiato d'ire seco a la caccia, che par che lo sia venuto a consolar Giove dal cielo.	1265 1270	/54/
Non ho potuto sostener, vedergli sì domesticamente essere insieme: come esser può che mai consenta il Cielo che la speme a cui questi era serbato per l'amor di costei riesca in vento.	 1275	
Giove, dappoi che presa hai la difesa de le reliquie del troiano impero, serba ora il nostro re da caso tale; e tu, Vener, di cui egli già nacque, spegni il lascivo foco ond'egli or arde e accendigli nel cor fiamma più degna, sveglia nel mio signor l'animo antico, sì che il valor perduto in sé richiami e da queste sciocchezze omai ritorni a' primi suoi pensier, degni di lui.	 1280 1285	

Scena Sesta

Sacerdote aruspice di Didone, Messo di Iarba

SACERDOTE:

Come esser può che sia sì senza mente Didon, che dianzi si scopria sì saggia? Ch'abbia posto da canto ogni consiglio e preso per sua guida il disio folle?	 1290	/55/
Non curando né sé, né il regno punto, né divino voler, né disnor suo, e via più creda a la sorella sua, ch'al suo vano disio conforme è in questo, che a ogni saggio parer, che a gli dei stessi?	 1295	
Ma vedi, vedi se i contrari Fati san trovar modo a la ruina altrui; ora a la caccia se ne vanno insieme e la nostra reina, che vestire si suol di vedovil abito onesto, or, come sciocca e vana cacciatrice, avendo i capei biondi avolti in oro, sospesa a gli omeri ha l'aurea faretra e l'arco ha in man, sì che Diana sembra. E par ch'Amor tanto di gratia aggiunga al re troiano, ch'egli il biondo Apollo	 1300 1305	

sembra, che vada fra i sacrati gioghi
de l'onorato Cintho. Tal ch'io stimo
(avendo tai guerrieri ambiduo al fianco)
che, tornati che fien, s'accoppieranno,
e la ruina ciò fia di Didone 1310
e de lo stato suo l'ultimo eccidio.
Ma chi è costui che viene ora dal porto?
Essere un par di quei di Iarba. Inteso
avrà ch'Enea è qui giunto e quel temuto
avrà, di cui io ragionava or meco. 1315
Io gli voglio ire incontro. Che novella || /56/
ti mena ora a Cartagine?

MESSO:
Non buona.

SACERDOTE:
Che avenut'è?

MESSO:
Quel che se fosse, come
pensa ch'esser potesse il signor mio,
io veggo in arme già l'Africa tutta. 1320

SACERDOTE:
Perché?

MESSO:
Perché egli pensa che il troiano,
che già quattro o sei giorni è qui venuto
e sì famigliarmente da Didone
è accolto ne la corte come fosse
o suo fratello o suo cugin germano, 1325
sì le levi la mente che in oblio
posto il gran beneficio ricevuto
da lui, che nel suo regno l'ha concesso
di edificar questa città, si dia
o per moglier o per lasciva amante 1330
al forestier; e mi ha qui a voi mandato
come ad amico affettionato e caro
per saper se di ciò debba temere,
e se vorrà Didone esser sì ingrata
che sprezzi lui per accoppiarsi a questo 1335
troian che, privo del natio paese,
se ne va in questa e in quella parte errando.
Non vidi d'ira mai sì il mio re acceso
per cosa alcuna, quanto egli è per questa.
E se ciò fia, pensa di far Didone 1340
la più infelice e misera reina
ch'avesse scettro in man, corona in testa.

<SACERDOTE>:
Par che il re vostro omai non sappia quanto
sia benigna Didone e quant'ell'abbia || /57/

	compassione a le sciagure altrui.	1345	
	La tempesta del mare ha qui sospinto Enea e i compagni con le navi rotte, e avendo egli in sì misero caso (ch'avria mosso a pietade un Poliphemo, non ch'altri) aita chiesta a la reina,	1350	
	ella glie l'ha cortesemente data. Chiunque provat'ha la sorte aversa con varie afflittioni, esser non puote se non cortese a i miseri; e per questo atto reale e di gran pietà pieno	1355	
MESSO:	il vostro re non si devria turbare, ma più tosto lodar tanta bontade.		
	Non biasma la bontà, la cortesia, Iarba, ma questa gran domestichezza ch'ei sa, che l'esser re e reine insieme, che sciolti sian da matrimonial legge, ne la maniera ch'essere egli ha inteso Didone con Enea, sì ardente fiamma accende, che non può spegnersi poscia sì agevolmente, come altri si pensa.	1360	
	E se si sopponesse a Enea Didone non soffrirebbe mai sì grave ingiuria il mio signor, ma cercheria di farne vendetta tal qual converria a l'oltraggio.	1365	
SACERDOTE:			
	Se Iarba si propone l'onestade ond'ha Didone eterna fama al mondo, vedrà che in lei non può lasciva fiamma	1370	/58/
	ma sol disio d'onor. Però tornare ti puoi a Iarba, e dirgli ch'io mi penso che la fede, che già diede Didone al suo caro Sicheo, fia conservata al santo cener suo sino a la morte.	1375	
MESSO:	Con questa sicurezza adunque andrommi.		
SACERDOTE:	Così pens'io che fia.		
MESSO:			
	A Dio.		
SACERDOTE:			
	A Dio.		
	Io ben, io ben da me compreso avea quanto per ciò si sdegnerebbe Iarba. Ingegnato io mi sono, a mio potere, di far che il messo suo creder gli faccia quel di ch'ho conceputo io nel cor mio	1380	

tutto il contrario. Forse mi avrà il Cielo 1385
 (il che prego che sia per comun bene)
 data quindi materia di mostrare
 manifesta a Didon la sua ruina,
 se indur si lascia dal desire insano,
 a soppor sé ad Enea con tutto il regno, 1390
 e questo far potria quel che i prodigi
 visti ne' sacrifici non han fatto.

CHORO

L'ambitione in guisa appanna gli occhi
 col tenebroso velo
 de l'ignoranza altrui, 1395
 ch'ove l'uomo fra nui
 salir, seguendo lei, si pensa al Cielo,
 prova a mezzo il camin quanto sian sciocchi || /59/
 quei che da disio tal si trovan tocchi,
 perché s'avien che scocchi 1400
 il furor suo contra costor Fortuna,
 onde dican tra sé che son, che fui?
 Ove avea io messo spene?
 Veggon che non è bene
 alcun sotto la luna, 1405
 che non sia pieno d'angosciose pene,
 ove altri segua così orribil mostro,
 che sol lo stato nostro
 conturba sì, s'altri vi presta fede,
 che non abbiamo u' por sicuro il piede. 1410
 Non è virtù che se la Rea l'afferra,
 o pongavi il veneno,
 non si rimanga morta.
 La fe' che val, se porta
 l'uomo questa gonfiata serpe in seno? 1415
 Che può Giustitia? Ohimè, che questa atterra
 quanto è di ben, quanto è di onesto in terra.
 Che val fortezza in guerra,
 s'ambitione a l'uom l'animo impiaga?
 Questa tacitamente l'uom trasporta 1420
 a furore, a insolenza,
 gli leva la prudenza,
 e gli fa l'alma vaga
 d'ombre vane e di fumi, e il lascia senza
 cosa che in lui le voglie insane tempre, 1425
 perché costor son sempre || /60/
 dal ver lontani e da ogni buon costume,
 mancando in loro di ragione il lume.
 Fiera non è più acerba

in tutto il corso umano	1430	
di questa aspra e feroce,		
perch'ella ad altri nuoce,		
piangendo amor con animo inumano,		
mostrasi umile e tutta s'incerba,	1435	
come serpe calcata in mezzo l'erba.		
Né mai si disacerba		
per buono officio, o divien meno altera		
ma, con animo crudo e core atroce,		
se ne sta pur su l'ale,		
e a questo e a quel male	1440	
sempre apparecchia fiera,		
e quanto poggia più, quanto più sale		
a dignità maggiore, a maggior grado,		
tanto gli è via più a grado		
nuocer per inalzarsi, né ad amici	1445	
guarda, né a' ricevuti benefici.		
Quanto è più d'onor degno e di più loda,		
ch'uom alzi a onesto stato		
virtù che in lui si trove,		
che per ottener nove	1450	
dignità, sì rea peste avere a lato		
ch'altri a mal fin mena con finta froda?		
Indegnamente e a gran torto si loda		
(e vo' ch'ognuno m'oda)		/61/
chi smisuratamente a onore aspira.	1455	
Si vede la virtù per chiare prove:		
pover uomo ma gentile,		
spesso da stato umile		
alzar là, ov'ei non mira,		
e che sovente vien demesso e vile	1460	
chi sopra ogn'altro si pensò salire.		
Chi fia che l'occhio gire		
a ciò, e non abbia per verità espressa		
ch'ambitione è la miseria istessa;		
e voglia Dio che chiaro	1465	
oggi noi non veggiamo ciò in Didone,		
mente oltre il giusto alzar la vuol Giunone.		

ATTO TERZO

Scena Prima

Fama, sola

FAMA:

Qualunque uom pensa di poter | fuggire
gli occhi miei, sì, sì, le mie orecchie, | ch'io
non veda o non intenda quanto ei face: 1470
a sue spese vedrà quanto sé inganna.
Tanti occhi ho in me quante vi ho piume, e tante
orecchie, onde con quegli ogni riposto || /62/
luoco penetro, e con quest'altre intendo
ogni secreto ragionare; e bocche, 1475
altre tante in me sono, onde escon voci
di duro ferro non mai stanche a dire
tutto quel ch'ho veduto e quel ch'ho inteso.
Ma se dato mi fu biasimo mai
per cosa ch'io facessi al mondo nota, 1480
ora son per averlo da Didone
e dal troiano Enea, perché, mentre era
ognuno ne la selva a cacciar belve,
sendosi l'aria fatta oscura e pioggia
dal ciel cadendo e grandine, ambidue 1485
soli soli si andaro a una spelonca,
tocchi ambi da lascivia ismisurata,
e ivi de l'amor lor colsero il frutto.
E ritornati in corte anche congiunti,
senza che alcun veduti gli abbia, insieme 1490
si son di novo in ben riposta parte.
E la infelice e misera Didone,
rotta la fede al cener di Sicheo,
si crede che sia stato matrimonio,
e matrimonio chiama il lascivo atto 1495
e quello, ch'ella pensa esser secreto,
ad ognun sia per me tosto palese.
Ma uscir veggo di corte Enea e Achate
insieme ragionando; però i' voglio
dar loco a loro e gir poggiando al cielo 1500
per empir di novelle il mondo tutto. || /63/

Scena Seconda

Enea, Achate, Mercurio

ENEAS:

Fra le cose ch'al mondo sono, Achate,
nulla è ch'a l'uom più contentezza arrechi,
che cosa egli abbia, da la qual gli avenga
utile ed onor senza fatica alcuna; 1505
però, fra quante contentezze unqua ebbi,
alcuna non ve n'ha che si avvicini
a questa ch'ho avuta oggi. Un nobil regno
è questo, Achate. Io qui fermar la sede
intendo, sì che più non vada errando. 1510

ACHATE:

Io vi vorrei veder d'altro parere,
Per dirvi il ver. Piaccia a l'altezza vostra
questo reame e siatene contento
per esserne signore, a me non piace.
Vi prego, signor mio, che vi sia a grado 1515
ch'io dica intorno a questo il parer mio.

ENEAS:

Dillo, che sai che volentier ti ascolto.

ACHATE:

A me par che dannoso sia il guadagno
ch'utile via maggiore ad altri toglie
(lascio ora il modo con che avete detto 1520
di aver questo reame fatto vostro,
col congiungervi a Dido, modo certo
non degno del reale animo vostro
perdonatime, prego). Se guardate ||

a che speranza voi serbato sete, 1525
io so che vederete che di danno
vi è questo acquisto, e ch'è pur troppo amaro
quel dolce che in sè tien mortal veneno.

La dolcezza, signor, di questo regno
è di tal toscio mista che vi uccide 1530
a la maggior speranza a cui serbato
mai fosse uomo mortal. Né pure a voi
dà morte eterna, ma ad Ascanio vostro
ed ai nipoti, che mi par che moia
colui ch'aver poteva eterna fama, 1535
e si sommerge nel silentio eterno.

E voi, con riverenza i' dirò il vero,
signor, sete cagion di tutto il male
e sete micidial del figlio vostro,
che come uccide a questa vita l'uomo 1540
che si dà a togli il cibo ond'egli vive,

/64/

	così a l'eternità quegli uccide altri, che gli toglie la via di farsi eterno. E tanto è questo error forse più grave, quanto più val di questa fragil vita viver, per opre illustri, eternamente. Però, se ben fra voi signor pensate a le cose presenti, a le future, non devete gioir ma ben dolervi di questo acquisto, ch'or sì caro avete.	1545	
ENEAS:	Disturberiano le parole tue se fosser (come a te paiono) vere. Ogni mia contentezza. Ma te inganni, e lo ti mostreran chiare ragioni. Prima, ch'Italia vaglia più di questo regno conceder non ti si potrebbe. Ma vaglia, poi che qui fermato il piede avrà la nostra gente, non potrebbe cercar di avere anche l'Italia? Fia via più agevole allor, ch'or non sarebbe, sopporla tutta a la potenza nostra. Ma poniamo anche che pensier giamai non ne tocchi d'Italia, chi vietare potrà ad Ascanio od a la stirpe sua in alcun tempo di mostrar chiaro in queste parti il suo valor? Cerchi egli, e chi da lui verrà di grado in grado, di aumentar sempre il suo stato e di farsi (come dett'hai) per opre illustri, eterno: qui potrà Ascanio e la progenie sua materia aver di sempiterna gloria, soppor potrà a sé l'Africa, e insieme Corsica con Sardigna, e Cicilia anco, e quante isole sono entro a quel mare, ed indi trapassar sino in Iberia, e a questo modo farsi uguale in forza ed in avere ad ogni possente imperio. Con l'arme in man bisogna che in Italia c'acquistiamo la sede, e qui con l'arme l'avuta già farem sempre maggiore, che tengo meglio aver qualche principio per aggrandirsi, che cercarlo errando.	1555	/65/
		1560	
		1565	
		1570	
		1575	
		1580	/66/
ACHATE:	Egli è ben ver, ch'Amor fa altri sì cieco che non vede né il suo , né l'altrui bene.		
ENEAS:	Però, lasciando il ragionar di questo, vo' che facciamo poi che sopra il porto	1585	

si fondino due torri, che guardare
possino il mare e assicurarlo tutto.

ACHATE:

Fate come vi par; ma pur restare
non vo' di dirvi quel che anche mi avanza, 1590
e prego che il pigliate in buona parte.

I disegni che fan gli uomini in terra
per util lor, se vi hanno il Ciel contrario,
riescon finalmente in nulla o in danno.

Or quanto in ciò vi sia contrario il Cielo 1595
gli oracoli ch'avete avuti a tanti
vari tempi, vi mostran manifesto

di che importanza sia fermarsi in parte
che non consenta il Ciel, ve 'l mostrò in Creta
la pestilentia che tanti de' nostri 1600

uccise, ch'anche a ramentarlo or tremo.
Ma posto che non vi avessero mostrato
cosa alcuna gli dei, come potete

conoser se ciò d'utile vi fia,
avendo a questo sol voi pensato oggi? 1605

Bisogna, signor mio, trappor gran tempo
a deliberar quel che in un sol giorno

l'uomo vuol fare, e chi subito a questo || /67/
o a quel si appiglia, spesso vede quanto
giovi lo indugio a fare elettion buona. 1610

ne gli umani consigli è più che cieca
troppa prestezza, ma sia il parer vostro
qual essere si voglia in questo fatto.

Io vi conchiuderò in poche parole
il mio pensiero: i' non crederò mai 1615
che permettan gli dei che questo avenga.

ENEAS:

Achate, chi è costui che verso noi
vien così altero e così grave in vista?

<ACHATE>:

Il messaggier mi sembra degli dei.
Nol ponno gl'occhi miei, signor, soffrire, 1620
tanto lo splendor suo lor lume abbaglia.

ENEAS:

A pena anch'io lo soffro.

MERCURIO:

Adunque a l'alta
Carthago, Enea, le fundamenta or poni?
E tutto in potestade or di Didone, 1625

posto in oblio il tuo regno e insieme tutti
i fatti tuoi, a edificare intendi
or la bella cittade? Insin dal cielo

a te mi manda il re degli alti dei

di te pietade avendo, e dice quali sono ora i tuoi pensieri, e con che speme in Libia neghittoso il tempo perdi: e che non ti promise la tua madre a lui già tale, né a tal fin due volte ella serbato ti ha da le greche arme.	1630	
Enea, se non ti move l'alta gloria di quelle imprese a che serbato sei e ricusi al tuo onor patir fatica, abbi riguardo almeno al caro figlio che giovanetto or cresce. E non volere, tu padre al figliuol tuo, come nimico espresso del suo bene, invidiare l'alte torri di Roma a lui dovute. Levati de la mente questa terra nella qual, mentre credi esser sicuro, sei miser te, sol da nemici cinto, ed a' campi latin l'animo volgi, ove aver dei, senza alcun fine impero, ed accrescendo la troiana stirpe, tutto il mondo sopporre a le tue leggi. Levati quinci e non far molto indugio e verso Italia omai spiega le vele che, se troppo si allunga il tuo partire in breve tu vedrai coperto il lito di tiri armati, che le fiamme ardenti a le tue navi porteran, turbando con molti legni il mare, se l'Aurora nel di avenir ti troverà qui fermo. Leva ogni indugio e non ti fidar punto nell'amor di Didone, perché le donne mobili e varie son per lor natura. Che ciò ti dica mi ha commesso Giove, a te sta dare a quel ch'ho detto fine, né ti ponga terrore il mare irato, che entrato che sarai a solcar l'onde avrà al navigar Zefir secondo.	1635 1640 1645 1650 1655 1660 1665	/68/
ENEAS: Achate, i' son fuori di me, e per l'ossa mi è scorso un sudor freddo, ed un capriccio di paura così mi ha tutto oppresso che di me sono e di mio stato in forse.		
ACHATE: Signore, il dissi io ben che non credea che ciò mai consentir volesse il Cielo; troppo gran torto a la progenie vostra facevate, signore, a qui fermarvi. Or poi che lo vi impon Giove, levianci	1670	/69/

di qui, pria ch'altro sopravenga.
 ENEA: Vanne 1675
 tacitamente e chiamami Sergesto
 e Mnesteo con Cloanto, e darò loro
 ordine ch'apparecchino l'armata,
 onde quinci possiam tosto levarci.

Scena Terza

Enea, solo

ENEA: La providenza eterna il mondo regge, 1680
 né si move fra noi, senza lei, fronda,
 e credere debbiam che, come Dio
 l'uom più d'ogni animal nobil produsse,
 così più cura abbia di lui che d'altra
 cosa mortale, ed al suo ben più intenda; 1685
 e posto che d'ogn'uno egli abbia cura,
 maggior l'ha di color da' quali pende || /70/
 la salute ed il ben di molta gente,
 ed io ora il provo in me. Dianzi i' credea
 (come colui cui appannava gli occhi, 1690
 sotto mentite forme, un finto bene)
 esser qui giunto al mio riposo vero
 e a la felicitade istessa; e Dio,
 di me cura maggior ch'io stesso avendo,
 per lo noncio divin mi ha dimostrato 1695
 in quanto errore una mentita forma
 di ben mi aveva involto, e quanto male
 senza lume divin veder si possa
 da l'uom, per saggio ch'egli sia, il suo meglio.
 Dunque, poi che il mio onore e la mia requie 1700
 a la grandezza de la stirpe mia,
 la qual più che il mio proprio util, mi preme,
 hai posto altrove e il tuo voler mi hai mostro,
 io son per ubidirti, alto Signore.
 Egli è ben ver, che prima ch'avenisse 1705
 fra me e Didone quel ch'è avvenuto oggi,
 io vorrei volentieri aver veduto
 quel che di me tu statuito avessi,
 che mi sarei partito con maggiore
 onor di qui, ch'or per partir non sono. 1710
 Alcun non fia (ch'al peggio sempre l'uomo
 volge il pensiero) che creder mi voglia
 che, per commission tua, io mi parta,
 ogn'un mi chiamerà crudele e ingrato

e fra tutti Didon, di sdegno accesa,	1715	/71/
per ingiusto mi avr�, per infedele,		
che mi par or d'udir ch'ella mi dica		
ch'io la tradisco, poi ch'ella il suo regno		
mi ha dato, e s� medesmane le mani.		
Ma tu, Signor, che i cori umani vedi,	1720	
sai ben che s'ignoranza e non vedere		
quel ch'uopo mi era mi ha velati gli occhi,		
a ci� indutto non mi ha voler maligno,		
n� desiderio d'ingannar Didone,		
che scielta aveva per lo mio bene maggiore.	1725	
Dunque, sommo Signor, umil ti prego		
che come per te sol di qui mi parto,		
cos� a Didone e a tutti gli altri mostri		
che non infedelt�, n� falso amore		
mi fa cercar l'Italia, ma il volere	1730	
a te ubidir, che tal camin m'imponi.		
Fa' de la mia innocenza, Signor, fede,		
e fa' che la piet� che mi ti stringe		
non mi faccia parere empio e infedele.		
Siimi, Signor, tu nel viaggio guida,	1735	
s� che dopo tanti travagli io giunga		
al fin, per tua bont�, a tranquilla sede.		
Veggio che viene a me con gli altri Achate,		
ordine i' voglio porre al dipartirmi.		/72/

Scena Quarta

Achate, Sergesto, Mnesteo, Enea, Cloanto

<ACHATE>:

E fate che di voi non esca questo	1740
ch'abbiamo insieme detto.	

SERGESTO:

Fia secreto
signore Achate, come se sol voi
e non altri il sapesse.

ACHATE:

Or al re andiamo.

ENEAS:

Vi deve Achate aver detto perch'io
vi abbia fatto chiamare.

CLOANTHO:

Ei lo ci ha detto.	1745
--------------------	------

ENEAS:

Bisogno ho qui di due cose, che in voi
ho conosciute singolari sempre.
L'una   la fede vostra, e l'altra   il vostro

	senno, del qual fra tutti ornati sete.		
SERGESTO:	E a l'un e a l'altro, signor mio siam pronti, via più che mai.	1750	
ENEAS:	Io non me ne credo altro. Or dunque tuttatrè, tacitamente, riducetevi al porto e in un momento ordinate le navi e in esse tutto quel che bisogno n'è (si' per l'andare, come anche per poter combatter, s'uopo forse ne fosse) riporrete, e ogn'uno di voi si dia prudentemente a questa impresa; e s'alcun forse dimandasse che essere ciò volesse, rispondete che non per me, ma per Ascanio mio si pon l'armata in punto, che mandarlo voglio verso l'Italia a lui promessa.	1755 1760	/73/
CLOANTHO:	Useremo, signor, quanta prudenza fia in noi, con somma fede.		
ENEAS:	Or non tardate che, tantosto che fia l'armata in punto, me ne verrò con l'altra gente al porto. Achate, intanto io troverò Didone che di ciò nulla pensa e crede certo che scior mai non si debban questi amori, come credeva anch'io ch'esser dovesse, e preso al ragionar commodo tempo cercherò con bel modo di disporla ch'al divino voler meco consenta.	1765 1770	
ACHATE:	Guardatevi signor, che più non possa un sospiro, una lagrima di questa donna, che tutto il ciel.	1775	
ENEAS:	Achate, è vero che, se secondo la natura mia dispor di me potessi, un mesto viso non che pianto o sospir mi faria fare ciò che a lei più piacesse, che così aspro Venere, madre mia, madre d'Amore, non mi produsse, che veder potessi le lagrime e i sospir di questa donna che tutta si è sommessa a la mia fede. E per ver dirti, mi si schianta il core pensando meco che lasciar la debba,	1780 1785	

	dopo l'avermi tanto amor mostrato, schernita e sconsolata, e già mi pare le lagrime sentir, le amare grida.	1790	/74/
	Ma poi che il Ciel mi sforza e (mal mio grado) partir bisogna, ancor che sommo affanno io sappia che n'ho avere a' pianti suoi, fermo starò, non men che annosa quercia si stia al fiero soffiar di varii venti.	1795	
ACHATE:	Così bisogna che facciate.		
ENEAS:	Io vado, tu qui rimanti e attendi se presenti cosa alcuna che far ci possa danno, perché non siamo sprovvedutamente o con insidie da costoro accolti.	1800	
ACHATE:	Il lasciarsi guidare a l'appetito e il non voler dar fede a buon consiglio, fa spesso scorrer l'uomo in gravi errori. S'avesse il mio signor, con san discorso, considerato che potea avvenire da questo mal considerato amore, o avesse almen voluto fede dare a quel che gli dissi io, non sarebbe ora nel gran travaglio in ch'egli si ritrova.	1805	
	Egli si pensa di acquetar Didone, e ciò fia più impossibile che cosa impossibil mai fosse. Non è tanto la tempesta del mar, quando più freme, terribil, quanto è terribil la donna che si vegga privar de l'amor suo:	1810	
	uscire i' veggo un famigliar di Dido e seco ragionar tutto pensoso. Attender voglio se sottrar potessi che il dispartir d'Enea scoperto fosse.	1815	/75/

Scena Quinta

Famigliar di Didone, Achate

FAMIGLIARE:	Questo bisbiglio che secretamente io veggo fra troiani entro la corte, e questo ragunar de' loro arnesi, ma han messo ne la mente sì gran dubbio che son stato costretto a dimandare (per far Didone di quanto occorre accorta)	1820	
		1825	

	ad un di lor che cosa sia avvenuta, che gli stringa a ciò far con sì gran fretta; ed egli ha fatto come fan coloro ch'accolti in grave error, perdon la voce.		
ACHATE:	Ciò ben dissi io, che non sarebbe occulto. Questi avveduto si è del partir nostro.	1830	
FAMIGLIARE:	Né san risposta dare a chi lor parla. Morir gli ho vista la parola in bocca, tosto che ciò gli ho chiesto, come quegli che si è avveduto che compreso io abbia quel, che nel ver, mi pare aver compreso.	1835	
	Pur risposto ha, tutto smarrito in faccia e con tremante voce, che ciò fassi perché mandare Enea vuole il suo figlio verso l'Italia, a la promessa sede.	1840	
	Nol credo io già, né men voglio che il creda la mia reina; e s'ella sel credesse, io le voglio levar questa credenza, mostrando che le vuol mancar di fede il re troiano.		/76/
ACHATE:	I' non vo' più tardare di far sapere al re che siam scoperti.	1845	
FAMIGLIARE:	Fa gran sciocchezza donna che si dia, per lusinghe o promesse, a compiacere di sé ad alcun, fin che solennemente non è fra lor contratto il matrimonio;	1850	
	che s'ella non è in tutto fuor di senno le può mostrar l'inganno manifesto. Il volersi a lei giunger di nascosto, che chi con fede e con amor, la donna cerca, non schifa, che si sappia, ch'egli eletta l'ha per sua cara consorte.	1855	
	Ha creduto Didon, ch'essersi giunta (come la Fama d'ogni intorno suona) col re troian, così celatamente sia stato fermamente stabilire il matrimonio. Ed io dubito molto ch'egli, poi ch'ottenuto ha quel da lei, che cercan di ottener tutti gli amanti da le donne che son da loro amate, non l'abbandoni, come già Giasone abbandonò Medea, Theseo Arianna, Demophon Fille, ed ella perduto abbia quel pregio d'onestade, ond'ella andava	1860	
		1865	

Scena Sesta

Cloantho, solo

CLOANTHO:

Credeva il mio signor, credeva Achate, 1870

in questa nostra subita partenza

poter, con fittion, così appannare

a Didon gli occhi e a' cartaginesi,

ch'ad aver non si avesser ch'Enea

verso Italia volea spiegar le vele. 1875

Ma io conosco che insino le travi,

ed i pareti tutti de la corte

hanno occhi più che non ebbe Argo mai.

A pena abbiam dato principio a porre

gli arnesi insieme per condurgli in barca, 1880

che questi di Didon conosciuto hanno

che partir ci vogliamo tacitamente,

né moviam passo che non ci sian cento

occhi d'intorno a riguardarne intenti.

E a quanti veggon de la nostra gente, 1885

per meglio intender quel ch'essi han per chiaro,

chiedgono che cagione ora n'induca

a le barche condur gli arnesi nostri,

e ancor che noi cerchiamo di celare

loro il fin ch'a ciò far tutti ne induce, 1890

scorgono quel che noi vogliam coprire,

e se aguzzan così la vista gli altri, ||

che creder debbiam noi che Didon faccia?

Didon, ch'ha i suoi pensier tutti in Enea?

Cui sollecito amor dona vedere 1895

vivace più che mai non ebbe lince?

I' temo che, se volge ella l'amore

in odio, non ci faccia veder chiaro

(se forse Giove, che la cura ha presa

del re troiano, non ci porge aita) 1900

quanto il furor di quella donna sia

che tema che colui non l'abbandoni,

cui dato ell'abbia in man l'anima e il core.

Scena Settima

Cameriera di Didone

CAMERIERA:

Cosa non è che più l'ingegno levi a l'uomo in questa vita, che la doglia che, per soverchio amore, afflige altrui.	1905	
La mia reina, che sì saggia dianzi era, poi che intes'ha ch'Enea si parte (ch'ella creder non vuol che per Ascanio si faccia questo) va per casa in guisa	1910	
di forsennata, e geme, e piagne, e grida, e non bastando i gridi a mandar fuori il suo fiero dolor, ambe le mani percuote insieme, e piena di furore fa oltraggio al petto, al real viso, a i crini.	1915	/79/
Oh povera reina, in quanto affanno l'ha posta, ohimè, questa novella fiamma. Ohimè, che ben ne la malora venne questo ingrato troian ne la sua corte.		
Vedrà bene ella, e me ne incresece molto, che le fallaci gioie de gli amanti sono di vetro e che le lor dolcezze sono tutte temprate con l'assentio.	1920	
Questo di ha giunto a la reina mia, con infelice sorte, il re troiano, e da lui la sciorrà questo di stesso.	1925	
Ohimè, ch'io veggo ben che que' piaceri che sono fuori d'ordine e di tempo si tramutano, al fin, tutti in angoscia.		
Or mandata mi ha fuor la poverella, poverella, infelice, perch'io vegga, s'Enea si scopre in alcun luogo, ch'ella gli vorria pur parlar, prima ch'ei fugga.	1930	
Ma non lo veggo, né vederlo spero, che certa i' son ch'egli sia gito al porto per partirsi da lei tacitamente.	1935	
Né mi dà il cor di entrare in casa, tanta compassion mi vien de la meschina. Ma potuto non ha sostenere ella, la mia dimora, ch'esce fuor di casa e tutto il suo dolor nel viso porta.	1940	/80/

Scena Ottava

Didone, Cameriera, Choro

DIDONE:

Hai tu forse veduto questo ingrato,
questo crudel, questo infedel troiano?

CAMERIERA:

Non l'ho veduto alta reina.

DIDONE:

Deve
essere al porto, i' voglio insin là andare. 1945

CAMERIERA:

Questa cosa non è degna di voi
alta reina.

DIDONE:

Ohimè, ch'Amor mi ha fatto
far molto peggio.

CHORO:

S'uno errore avete
per amor fatto, non ne fate due.

DIDONE:

Ohimè, che da un error ne nascon mille. 1950
Il mio fiero dolor mi spinge fuori
d'ogni termine giusto. Non son Dido,
sorelle mie, come esser solea dianzi,
ma un'ombra son di lei, la quale in questo
corpo è rinchiusa, che mi ha uccisa in tutto 1955
con la sua dislealtà questo crudele.

CHORO:

Una vera pazienza
rimedio è del dolore,
e l'usata prudenza
vostra vi può trar fuore 1960
sì del commesso errore,
che non vi fia precisa
la via a bene maggiore,
né vi terrete, come or fate, uccisa || /81/
se vi porrete in cor miglior sentenza. 1965

DIDONE:

Ahi donne mie, ch'io son rimasta senza
senno, e perduta ho la mia prima mente.
Or poi che tu non hai in parte alcuna
veduto questo reo che mi ha tradita,
entrare i' voglio e mi vo' porre in punto 1970
per gire a ritrovarlo insino al porto.

CAMERIERA:

Come detto ho, non si convien, reina,
che ciò facciate.

DIDONE:

Stiasi bene o male,
così ho deliberato. Entrate meco.

CAMERIERA:

Possibile non è, che con consiglio
si regga quel ch'ogni consiglio vince. 1975

Però cercar prudenza in uno amante,
altro non è che, in uno istesso tempo
cercar che insieme uno sia sciocco e saggio,
e lo dimostra chiaro ora Didone. 1980

CHORO

Quando il motor eterno de le stelle
produsse il mondo, non perché ei n'avesse
bisogno, ma perché la sua bontate
communicasse più, dopo le belle
opre prodotte, seco stesso elesse 1985
di crear l'uom, pien di tal dignitate
che sol de le create
cose fosse signore;

e in suo arbitrio pose || /82/
a qual di queste cose 1990

piacesse a lui poter volgere il core,
e sì a qualunque d'esse essimigliarsi,
che potesse mortale o divin farsi.

E qual camaleonta il color varia,
ed a quel, per natura, si assimiglia 1995
a cui si appoggia, tale anche l'uom fassi,

per natural sua dote, ad ogni varia
cosa simil, n'esser dee meraviglia
poi che il tutto è 'n suo arbitrio, altri di sassi
prende la forma e stassi 2000

come insensata pietra,
altri, come uom che dorma,
in pianta si trasforma,

altri, che più di questi pur penetra
a perfettion maggior, si face uguale 2005
a mobile e sensibile animale.

E come i primi son quasi di terra
pura senza intelletto e senza senso,
sì che non si conoscon vivere essi,

così i secondi, ne' quai pur si serra
spirto di poco miglior vita accenso, 2010
vivono, quale da letargo oppressi,
in vita men negletta.

<p>Gli ultimi come cani, od altri bruti insani, seguono quello a cu'il senso gli alletta, e tutti involti nel terreno zelo non levano mai gli occhi verso il cielo. Ma altri di miglior alma e miglior mente de la nobiltà sua tenendo cura, poco stimando quel che il mondo apprezza, con proposito fermo e disio ardente di godere il don datogli procura, e non come quegli altri, o l'odia o sprezza; ma vago sol d'altezza, s'appiglia a quella parte che in lui ripose Dio, perché con bel disio cercasse esser con lui del regno a parte, sol quella ha duce, e sol per quella spera poter salire a la superna sfera. Che se ben l'alma nel venire in questo carcer mortal, che d'ire al Ciel ci nega, perdette le celesti ali divine, l'uomo, co'l bel pensiero a salir desto, a quelle acque la piega, ch'eternè corron dal celeste fiume, e ricovra le piume ch'avea quando qui scese, e poggiando s'invia per ben sicura ed ispedita via al suo natio paese, e cerca ad uno ad un gli eterni cori, tutta infiammata di celesti ardori. E non contenta star fra que' sublimi spiriti accesi di charità immensa, di cerchio in cerchio sì altamente poggia con lieve volo (e chi fia che l'estime) che con la mente accensa al suo sommo fattor umil s'appoggia, e con mirabil foggia in lui così s'interna che, qual dal carcer sciolta, si posa in lui, né vede altro od ascolta, piena di gioia eterna, e de' bassi pensieri in guisa è cassa, ch'ogni cosa mortal sotto si lassa. E così piena di quanta fu mai vera felicitade in beata alma si gode del suo santo, alto salire, e fiammeggiando di divini rai</p>	<p>2015</p> <p>2020</p> <p>2025</p> <p>2030</p> <p>2035</p> <p>2040</p> <p>2045</p> <p>2050</p> <p>2055</p> <p>2060</p>	<p>/83/</p> <p>/84/</p>
---	---	-------------------------

cerca da la fral salma
 alzar le altre alme e porre in lor disire
 che le faccia fuggire
 il van del mondo cieco, 2065
 che qui inferme le tenne
 e ricovrando le perdute penne
 se ne volino seco
 al sommo bene, ove ella loro infiamma
 ardendo tutte di celeste fiamma. 2070
 E questo è il fine al quale aspirar deve
 chi pura la mente have,
 e chi questo sol have || /85/
 non sente amor, com'or Didone, insano,
 né si lascia ingannar da disir vano. 2075

ATTO QUARTO

Scena Prima

Enea, Achate, Didone, Choro

ENEAS:

Così ogni cosa è sottosopra in corte
 per ogni parte, e così piena Dido
 di doglia, di furore e d'ira immensa
 (per quel che mi ha referto Ascanio mio)
 che non pur non mi è parso di parlarle; 2080
 ma dentro por non ho voluto il piede
 temendo, non dirò di accrescer l'ira,
 ma di aggionger dolore a la gran doglia.
 E pur quinci partir non mi vorrei,
 ch'io non la racchetassi.

ACHATE:

Indarno fia, 2085
 signore, il cercar or di racchetarla,
 che come consolar la madre mentre
 ha il figlio morto inanti, e vano fora
 chiedendole licenza per partirvi,
 così il cercar di consolarla vano. 2090
 Però signor, per mio parer fia meglio
 quinci levarci, e poi con una lettera
 piena d'amor fare appò lei la scusa || /86/
 de la partenza vostra.

ENEAS:

Esser io mai,
 Achate, non potrei sì discortese. 2095

Ma ve', ch'esce di corte.

DIDONE: Voglia Dio
ch'io trovi questo disleale al porto,
che gli voglio parlar come egli merta.

CHORO: Mestier non vi sarà di andare al porto,
vedetel con Achate.

DIDONE: Il veggo, andiamo 2100
donne mie verso lui. Anche, infedele,
sperato hai con fittion poter coprire
tanta sceleratezza? E del mio regno
tacitamente uscir, sì ch'io nol sappia?
Né ti ha mosso a pietade il nostro amore? 2105
Né la man che per pegno data mi hai
de la tua fede? Né il conoscer chiaro
ch'esser mi dee cagion di crudel morte
la tua partenza, può tenerti, ahi lassa,
che tu non mi abbandoni e non mi fugga? 2110

CHORO: Ahi, povera reina, quanto è grave
il dolor che la preme e la trafigge?

DIDONE: Ma se di me pietà non hai, non vedi
sotto che tempestosa e fiera stella
apparecchi l'armata? E con quai venti 2115
ora a solcar ti dai l'irato mare?

CHORO: Ahi, veramente real cor, ve' come
ella cura anche il ben di chi l'ancide?

DIDONE: Crudel, che fora se tu a' campi altrui
non drizzassi il viaggio e non andassi 2120
a le incognite case? E la tua antica || /87/
Troia non fosse ancor caduta a terra?
Vorresti a Troia andar per la tempesta,
e di nuovo provar l'ira de l'onde?
Tu fuggi me? Tu me fuggi? Crudel. 2125

CHORO: Ahi, ch'egli è ben crudel se non si piega.

DIDONE: Ohimè, dapoi ch'altro non mi è rimasto,
(che posto ho in mano tua la vita e il regno,
e l'onor, caro a me più che la vita)
io ti prego, per questo amaro pianto, 2130
e per la destra tua, per te medesimo,
e per lo matrimonio e per le nozze

	cominciate fra noi, che s'avuto hai beneficio da me, se di me nulla ti è stato di soave, abbi pietade de la cadente mia casa. Tu omai (se ponno appò te nulla onesti preghi) lascia questo pensiero, e pensa teco che a le genti di Libia, per te solo, ed a' tiranni nomadi, ed a' miei cartaginesi son venuta in odio.	2135	
CHORO:	Molli verriano a questi pianti i sassi, e benigne le tigri a questi preghi.		
DIDONE:	E che solo per te rimane estinta (se, come proposit'hai, tu mi abbandoni) la mia onestade e quella prima fama per cui sola n'andava altera al cielo. Ahi, oste mio (dapoì che questo solo nome rimaso m'è del mio marito), a chi mi lasci, con la morte al fianco?	2145	
CHORO:	Vera pietà così m'ingombra il core che rattenere anch'io non posso il pianto.	2150	/88/
DIDONE:	Ch'ho io qui a far più indugio? Per ciò forse che atterri il fratel mio questa cittade? O preda i' venga del nimico Iarba? Ohimè infelice. Perché non ho almeno avuto innanti al tuo partire un figlio di te? Che s'io pur mi vedessi in corte, ohimè, giuocare un pargoletto Enea che solo il volto tuo mi rassembrasse, non mi terrei del tutto unqua ingannata, né abbandonata mai da te del tutto.	2155	
CHORO:	Oh, povera reina, l'è mancata la voce a le querele. Or stiamo attente a quel che le dirà questo crudele.	2160	
CHORO:	Oh, povera reina, l'è mancata la voce a le querele. Or stiamo attente a quel che le dirà questo crudele.	2165	
ENEAS:	Io mai non negherò, cara reina, non aver ricevuti benefici singolari da voi, né pentirommi mai di avervi scolpita in mezzo al core, fin che memoria avrò di me, fin tanto che l'alma reggerà le frali membra. Ma non rimarrò già, ch'a mia difesa, poi che sì mi accusate, io non vi adduca vive ragion perché restiate paga.	2170	

E se vi dico men che il vero, io prego 2175
che nimici mi sian tutti gli dei,
tutte le dee del ciel: dunque, reina, || /89/
non vi diate ad intender ch'io volessi
celarvi con inganno il mio partire.

DIDONE:
Creder bene il potrei, se non mostrasse 2180
l'apparecchio che fai tutto il contrario.

ENEAS:
Muterete pensier se mi ascoltate.
Egli è ben ver che qua non venni mai
per accender le faci al matrimonio,
né per fermar la sede in queste parti 2185
perché, se i fati sostenesser ch'io
questa vita vivessi a voglia mia,
io non andrei, come ora faccio, errando,
né sarieno caduti gli alti tetti
di Priamo, e forse, se caduta fosse 2190
Troia, di novo edificata avrei
a la gente troiana anche le mura.
Ma poi ch'Apollon mi ha commesso ch'io
l'Italia pigli per mia ferma sede,
convien ch'ella il mio amor sia, e la mia patria. 2195

DIDONE:
Ben fier Destin ti fe' lasciar l'Italia,
e a me venire a la ruina mia.

ENEAS:
Lasciate ch'io finisca il parlar mio,
che senza colpa in ciò mi troverete.

DIDONE:
Dì pur ciò che ti piace.

ENEAS:
Se l'Italia 2200
mi han destinata per mia sede i Fati,
non vi dee ciò spiacer. Se di Fenicia
sete venuta in Libia, e il dolce aspetto
vi tien di questa terra, a che invidiare
il paese d'Italia a noi troiani? || 2205 /90/

DIDONE:
Io non t'invidio alcun tuo ben, crudele.

ENEAS:
Non vi sia grave adunque che cerchiamo
regno stranier. Per Dio, poi che qui sono,
cara reina mia, giamai la terra
non copre l'umid'ombra de la notte, 2210
che con turbata imagine mio padre,
nel sonno, con terror non mi riprenda.
E il conoscermi fare ingiuria espressa

	al mio unico figliuolo, Ascanio caro, col levargli l'Italia, il bel paese	2215	
	a lui fatal, molto mi preme e afflige. Ma poria non mi far far stima alcuna di ciò ch'ho detto, il singolare amore e la gran riverenza ch'io vi porto, e la pietà ch'io vi ho, reina, s'altro	2220	
	non mi stringesse a far di qui partita, vi giuro per la testa mia e per quella del mio caro figliuol, ch'expressamente commesso insin dal ciel mi ha il sommo Giove, per lo suo nontio, ch'abbandoni questi paesi e verso Italia il camin prenda. E mi vi ha aggiunte orribili minaccie s'io manco d'ubidirlo.	2225	
DIDONE:			
	Ohimè infelice.		
	Infelice ch'io son.		
ENEAS:			
	Mercurio vidi, reina, entrare in queste mura, tutto cinto di chiaro e lucido splendore, e la sua voce udi' con questi orecchi.	2230	
	Però, reina, essendo questo in Cielo disposto, e non potendosi mutare		/91/
	il divino voler, lasciate omai di tormentar me, e voi, con questi pianti, e vivete sicura, che a l'Italia io spiego, contra il mio voler, le vele.	2235	
CHORO:			
	Non sforza Giove gli animi mortali, però la colpa è vostra e non di Giove; e l'aver adempito il desir vostro vi fa fuggir questa reina afflitta. Stran guiderdone a la pietà ch'ha usata la infelice ver voi, nel maggior uopo.	2240	
ENEAS:			
	Mal conoscete il duolo aspro ch'io chiudo nel profondo del cor, per questo caso. Credete voi che se possibil fosse più tosto i' non vivessi qui con lei, in quiete tranquilla, che cercare con pericoli mille altri paesi?	2245 2250	
DIDONE:			
	Ahi disleal, non ti fu madre mai Venere dea, né da Dardano venne mai la tua stirpe, ma de gli aspri sassi del Caucaso nascesti, e da le poppe		

avesti il latte de le tigri ircane. 2255
 Perché non debbo or io non dire il vero?
 A che speme maggior più mi riserbo?
 Forse che per lo pianto mio un sospiro
 egli ha mandato fuori? Ohimè meschina.

ENEA:
 Non posso non aver di lei pietade. 2260

ACHATE:
 Ma se il Ciel così vuol, che si puote altro? || /92/

DIDONE:
 Che debb'io prima dire? O che dapoi?
 Né Giunon, dea possente, né il gran Giove
 mira questo dal ciel con occhio giusto. 2265
 Ahi, che sicura fede in parte alcuna
 non ritrovo, infelice. Io questo ingrato
 gittato al litto e pien di gran bisogno
 non pure accolsi: ma come insensata
 il posi meco del mio regno a parte,
 gli rifeci l'armata, e i suoi compagni 2270
 gli levai da la morte, ed or mercede
 tal ricevo da lui, per tanti uffici.

ENEA:
 Mi potete accusar d'ogn'altra colpa,
 non mai d'ingratitude.

DIDONE:
 Ahi crudele,
 provo ben io come ti mostri grato 2275
 misera me, furor tutta divengo,
 quando meco medesma rimembrando
 vo' le ragion ch'a sua difesa adduce.
 Or Apollo indovino e le sue sorti
 gli vieta lo star meco e, ohimè infelice, 2280
 il Nontio de gli dei aspri precetti
 gli porta, perché quinci a Italia vada.
 Fia sciocco mai che tai sciocchezze creda?
 Certo gli dei prendon fatiche tali,
 e la quiete loro è disturbata 2285
 da tali cure. Io non ti tengo, ingrato,
 né voglio confutar quel che mi hai detto:
 va' pur con questi venti, e Italia segui,
 Italia che ti fugge, e a' regni novi || /93/
 vattene a riprovar l'irato mare. 2290

ENEA:
 Ben usa ora in Didone estrema forza,
 fiero dolor.

ACHATE:
 State in voi pur, signore,
 e ancor che Didone sia di pietà degna,

	possa più Giove in voi che questa donna.		
DIDONE:			
	Ma spero, traditor, se gli dei ponno qualche cosa fra noi, ch'entro a gli scogli del tradimento tuo la mercé avrai. Or va', crudele, e teco stesso godi di così illustre e glorioso fatto.	2295	
ENEAS:			
	Conoscer vi farò, se mi ascoltate, che disleal non son, non son ingrato.	2300	
DIDONE:			
	Va', traditor, va' ch'altri ti conosca, ch'io ti conosco più che non vorrei.		
CHORO:			
	Ahi reina, frenate questa angosciosa doglia, e abbiate di voi stessa pietate. Lasciate che si doglia de la sua crudeltà, chi s'è vi addoglia; non convien che vi togli vostra prudenza l'altrui infideltate.	2305	
		2310	
DIDONE:			
	Più prudenza non ho, non ho più vita compagne mie, ohimè, ch'io vengo meno, aiutatime. Ahi lassa, ch'io ne cado, aiutatime dico, che sen fugge la vita mia.		
CHORO:			
	Ahi povera reina. Egli è ben ver che non fu mai contenta la Fortuna di nuocere una volta sola ad alcuno.	2315	/94/
ENEAS:			
	È trammortita, Achate la poverella, e me ne scoppia il core. E, senon che da Dio questo si vuole, cosa tale soffrir non potrei mai.	2320	
CHORO:			
	Or riportianla in casa e richiamiamo gli spiriti smarriti al loro officio.		
ENEAS:			
	Ahi, voglia Dio che con la vita insieme gli torni miglior mente.		
ACHATE:			
	Non è tempo di fare or qui, signor, lungo lamento. Andianne al porto che, insin che qui sete, non rimarrà mai di dolersi Dido.	2325	

Ma, poi che vi vedrà da lei partito,
anch'ella, com'or voi, farà a sé legge 2330
de la necessitate.

ENEAS:

Io vengo Achate,
ma porto pieno il cor d'aspro dolore.

Scena Seconda

Anna, sola

ANNA:

Or Anna, or pover' Anna, or godi omai
di aver dato consiglio a la sorella?
Contra quel che predetto han gli indovini? 2335
Che per sostegno fido del suo stato,
ella Enea prenda, or pensa di potere
saper, per lo passato, l'avenire,
misera me. Quello veggo ora chiaro,
che il saper nostro, di che andiamo alteri, || 2340 /95/
appò l'alto saper del sommo Giove,
è come al corpo vero una vana ombra.
Misera (ohimè) che per lo vero il falso
prendiam sovente e inganniam noi stessi,
bene stimando quel ch'è il nostro male, 2345
come, ohimè, mi veggo ora aver fatt'io.
Ma chi pensato avrebbe mai, che questo
fosse avvenuto a la sorella mia?
Ahi, che non è pietà, non è più fede
fra gli uomini, dappoi che il re troiano, 2350
che sì pio si mostrava e sì fedele,
trovo or senza pietade e senza fede.
Misera me, quanto è miser colui
che per fiero accidente divien saggio?
Veggio ora, ohime, misera me, veggo ora, 2355
che in pellegrin fermar l'animo suo
è cercar di fermare un rio corrente.
Veggio or, meschina me. Veggio ch'al peggio
sono le donne al consiliar ben pronte,
per la fragilità de la natura. 2360
Ma mi si offerisse almen qualche rimedio
per raddolcire il duol di mia sorella,
poscia che ricovrati avrà gli spirti.
Ohimè, che penso. Ovunque il pensier volgo
non trovo altro ch'ambascia, affanno e doglia. 2365
La veggo, che riavuto ha il suo vigore
Didone, e di fuor viene: i' vo' frenare
il pianto mio per non le accrescer doglia. || /96/

Scena Terza

Didone, Choro, Anna, <Barce>

DIDONE:

Ohimè dolente, ohimè, ch'io son costretta
a rinovare il mio primo lamento. 2370
Ahi povera Didon. Sen fugge pure
il traditor troiano, e te abbandona,
nulla curando fe', né il matrimonio
pur oggi cominciato, ohimè, fra noi.
Ohimè, che il viver lungo seco mena 2375
una infinita schiera di dolori;
quanto era meglio, ohimè, ch'io fossi morta
allor, ch'io mi partì dal fratel mio?
Over quando mi diedi a edificare
questa cittade in Libia? É bel morire 2380
quando la vita è grata e non si ha cosa
che il morir bramar faccia.

CHORO:

Ricovrate,
reina, quel gran senno
che le stelle vi denno,
e tocchivi di voi vera pietate. 2385
Non avrò forza alcuna,
reina, la Fortuna
contra di voi, se contra lei vi armate,
e fia vana la forza
onde ella di atterrarvi ora si sforza. 2390

DIDONE:

Ahi, donne mie, quant'è miser colui || /97/
cui uopo è nel dolor far di sé prova.

ANNA:

Ohimè, che Didon dice troppo il vero.
Gir mi vo' a lei per consolarla alquanto.

DIDONE:

Chiamatemi Anna qui, ch'anco mandare 2395
la voglio a questo ingrato.

CHORO:

Ecco reina
ch'ella vien verso noi.

DIDONE:

Anna mia cara,
costretta son pregare anco di novo
questo crudele, e supplice sopporre
l'alma ad Amore. E perch'io so, sorella, 2400
che tal di voi stima facea l'ingrato,
che vi fidava tutti i pensier suoi,

e sollevate voi sola trovare
 d'ire a parlar con lui commodo tempo.

Vi prego ch'ir vogliate a questo reo, 2405
 a questo mio nemico, e da mia parte
 supplichevolmente dirli ch'io,
 io non giurai già in Aulide con greci
 volere estinguer la troiana gente,
 né l'armata mandai io contra Troia, 2410
 e che tratte non ho l'ossa di Anchise
 fuor del sepolchro, ond'ei tal mi si mostri
 e passi i preghi miei con sordi orecchi.
 Pregatel, poi che il tempestoso mare
 al viaggio suo si oppone, ond'ei mi fugge, 2415
 più pietà di me avendo, ch'ei non have,
 che ha da me tanti benefici avuti,
 che almeno tanto qui si fermi meco
 (e faccia, su l'estremo punto, questa || /98/
 gratia a l'afflitta sua misera amante <)> 2420
 che sia tranquillo al suo fuggire il mare,
 e il furor cessi de' rabbiosi venti.
 Non gli vo' dimandar ch'egli mi osservi
 il matrimonio ch'egli ha già tradito,
 o che lasci di andar verso l'Italia, 2425
 gli cheggio solamente tanto spatio.
 Questo imparar mi basti a tollerare
 quanto incredibilmente aspro dolore.
 Deh, se pietosa mi è questa tempesta,
 fate ch'ei non mi sia di lei più crudo; 2430
 fate, Anna, questa gratia a questa afflitta
 sorella vostra, per rimedio solo
 de l'immenso dolor che mi traffige.

ANNA:

Tosto, Didon, ch'io vidi in tanta fretta
 porre i troian i loro arnesi in punto 2435
 e voi temer quel ch'è avvenuto, andai
 a ritrovar Enea, mercé gli chiesi,
 e versando da gli occhi un rio di pianto,
 gli mi gittai con capei sparsi a' piedi, 2440
 in modo tal ch'avrei piegato un sasso,
 e i preghi e i pianti se n'andaro in vento.
 Dunque lasciam che a la malora vada
 questo malvagio. E siavi a contentezza
 non picciola, sorella, che per vostra
 sceleragine ciò non vi è avvenuto, 2445
 ma per aver pietà verso altri usata.
 Tolarar con pazienza l'aspra sorte, || /99/
 sorella, è superarla, e a lei servo
 divien chiunque di soverchio duolsi.

CHORO:

Reina, dice il vero 2450
a voi vostra sorella,
e se a quel che dice ella
volgerete il pensiero,
Fortuna, ch'or si fella
si mostra contra voi, 2455
rimarrà vinta e noi
con voi godremo il vostro bello impero,
mal grado che se n'abbia questa rea
ch'or di atterrarvi affatto si credea.

DIDONE:

Io mi voglio appigliare al parer vostro 2460
e, a consolation mia, mi è venuto
ora ora un novo modo ne la mente:
o di sforzar costui ch'ancora mi ami,
e non amando io lui il lasci in pena,
o ch'egli esca del tutto a me del core. 2465
Sapete che non ha guari che venne
qui da l'Atlante sì possente maga
che può, con sorti e suffumigi e carmi,
fare arrestare ed oscurare il sole,
e gire i monti e arrestare i fiumi, 2470
e l'ordine mutar de la natura.
Costei, fra molte cose che mi disse,
mi scoperse un secreto ch'ella avea,
di poter fare amar chi amar non vuole,
e spegnere l'amor di chi troppo ama. || 2475 /100/
Dunque, perché questi si dolga ov'egli
ha pensato me empir d'aspro dolore
con la grave onta che mi ha fatta, e io
resti contenta, i' vo' tentar di sciormi
da questo ingrato e lui di me infiammare 2480
con quel che mi mostrò la dotta maga,
sì ch'ei non abbia mai requie, né pace.
Egli è ben ver, che in testimon gli dei
i' chiamo, e voi sorella, e voi compagne
che (mal mio grado) a queste magiche arti 2485
mi volgo, ma così vuol la mia sorte,
e la necessità che mi costringe
a non lasciar che pienamente goda
il traditor, d'avermi rotto fede.
Però, perché io possi a ciò dar fine, 2490
cara sorella mia, fate inalzare
nel più riposto luoco de la corte
un'alta pira a lo scoperto cielo,
e quella spada ch'ha lasciata appesa
ne la camera mia questo infidele 2495

togliete, e l'altre spoglie e il coniugale
 letto sul qual ci congiungemmo insieme,
 o ov'io mori' con l'onestade mia,
 e ponete ogni cosa'n su la pira,
 che così tor mi vo' fuori de gli occhi 2500
 ciò che il crudel mi può tornare a mente.
 Però, sorella, andate, e ogni cosa
 fate dispor per ordine, e dappoi || /101/
 andative a spruzzar d'acqua di fiume,
 e condur con voi fate tutte l'ostie 2505
 e ciò che fa bisogno al sacrificio.
 Tornata che sarete, ambedue insieme
 faremo sacrificio al dio de l'ombre
 per le cagion che dianzi i' vi ho narrate.
 Or affrettate.

ANNA:
 Io vado. Forse 2510
 potrebbe questo modo raddolcire
 la mia sorella il gran dolore interno.
 Però, quantunque io creda che queste arti
 vagliano nulla, pur restar non voglio
 di dar questo rifugio al suo dolore. 2515

DIDONE:
 Or ch'Anna è gita, andate in casa e tutte
 copritevi di nero ambe le tempie,
 e me ne la mia camera aspettate,
 che vi vo' tutte meco al sacrificio.
 Ma tu, Barce, nutrice del mio caro 2520
 Sicheo, ch'ancora dolce ho ne la mente,
 tantosto ch'abbendata avrai la testa,
 lasciate le compagne tutte chiuse
 nel più riposto luoco de la corte,
 ove è la stanza ch'abitar io soglio. 2525
 Vientene fuor, che prima ch'altro avenga
 verrò teco a parlar da sola a sola.

BARCE:
 Fia fatto tutto quel ch'avete imposto. || /102/

Scena Quarta

Didone, sola

DIDONE:
 Ahi misera Didone. Ahi poverella
 e trista più d'ogni dolente donna. 2530
 A che termine sei del tuo amor giunta?
 Tu, che con tanto onor fin qui sei vissa,
 ch'esempio eri d'onore a tutto il mondo,

or hai per quest'uom reo perduto il pregio; e patirai che questo scelerato fatt'abbia al regno e a te sì grave oltraggio?	2535	
Deh, perché non prendete tutti l'arme sudditi miei? Ch'a voi non meno tocca questa ingiuria che a me. Dur non vi fia con le vostre, spezzar le costor navi.	2540	
Or pigliate in man l'arme e il fuoco, e tutti entrate con le navi in mare, e forti date a questi can morte. Ohimè infelice, che parlo, o dove sono? E qual furore mi conturba la mente? Ahi lassa, tardi mi aveggo de la mia misera sorte.	2545	
Ahi, che il crudel Destin mi ha tutta in forza. Io deves, trista me, ciò fare allora che lo scettro real gli diedi in mano. Ma il pensarvi ora è intempestivo e tardo.	2550	
Ahi, perché ho dato fede a le menzogne con cui mi si mostrò questo malvagio, esser tutto pietà, tutto clemenza?		/103/
Ahi, quanto è agevole ingannare a un reo, semplice donna. Ahi, perché ov'io l'accolsi gittato al lito, nol tagliai in pezzi?	2555	
O nol gittai ne l'onde? E armata mano, non diedi morte a tutti i suoi compagni? Ed al suo Ascanio? E a mangiar non diedi le care membra a lo spietato padre?	2560	
Ma, ahi lassa, or son questi lamenti vani. Ricerca altro compenso questa piaga grave e mortal che il traditor mi ha fatta. Entrerò in corte e vederò in che stato siano le cose, e l'ultimo rimedio	2565	
che trar mi potrà a pien fuor di dolore, con forte cor darò a la grave piaga.		

CHORO

Per aver Dio creato qualunque altro animale vestito di varie arme, in modi vari, e a sua difesa armato, dando ad alcuno l'ale per sostenersi in aria, e per ripari, co' quali si ripari	2570	
il becco, e l'unghie, e i denti, ad altri e corna, e piedi per sicuri rimedi contra l'empito altrui, e a' men potenti	2575	/104/

le grotte od il fuggire da chi gli va assalire.	2580	
È paruto ad alcuno che lo intelletto ha involto nel cieco vel de l'ignoranza umana, che de gli uomini ogn'uno si debba doler molto	2585	
che sia nato con sorte così strana che, come cosa vana, lo sprezzi la natura e via più che vil verme l'abbia nudo e inerme	2590	
prodotto sotto così ria ventura, ch'ove a gli altri è benigna, solo a lui sia matrigna. Ma quanto sia l'errore di chiunque ciò pensa	2595	
quell'istesso gliel mostra, ch'ei riprende. Che del sommo Fattore la providenza immensa in nessuno più espressa si comprende da chi diritto intende	2600	
che ne l'uomo, ch'è solo verace essempro, e vivo di chi il produsse privo di vesti e d'armi, acciò che fra lo stuolo		/105/
de gli altri altero stesse, e di tutti godesse. Poggino al ciel gli augelli, visco o rete gli coglie, e a l'uom tutti nascono i lor figli;	2605	
corrin veloci e snelli i cervi, il corso toglie lor l'uomo, e i denti vince, e i fieri artigli di serpi e di leoni; somette al giogo il toro,	2610	
e 'n ricco morso d'oro stringe il corsiero, e al fianco gli ha gli sproni; così a ogni cosa è sopra, s'egli se stesso adopra. Vengono i pesci a l'amo,	2615	
che il mar chiude ne l'onde o che son presi da nodosi lini, e tanto oltre passiamo per le salse e profonde acque con alni e con cavati pini	2620	
che, cercando i confini quinci e quindi del mondo,	2625	

raccogliamo a nostro uso
 ciò ch'egli ha in sé diffuso.
 Con san discorso e con saper profondo
 che la mente e la mano 2630
 dà il tutto in nostra mano.
 Perch'è in noi la ragione || /106/
 qual mastro a la nud'alma
 a cui non una sol, ma ogn'arte insegna,
 e la mano dispone 2635
 quel che con virtud'alma
 le mostra la ragion, che ci convegna
 ond'ella ne sovegna,
 con la ragione duce
 né sol d'utili vesti 2640
 ma d'arme, e ne fa desti
 la mente che, qual sole in noi riluce,
 e come in chiaro specchio
 ci fa vedere il meglio.
 La man, la ragion dunque, 2645
 indici di prudenza
 solo a l'uomo concessi, esser ne fanno
 maggiori di qualunque
 animal, benché senza
 arme e vesti nasciamo. Ond'io condanno 2650
 questi sciocchi che danno
 a la natura colpa
 perché nudi siam nati;
 ben è fra gli insensati
 chi la madre Natura accusa o incolpa; 2655
 più tosto egli sé accusi,
 che i doni suoi non usi.
 A noi non sol concessi
 per provvedere in terra
 a le bisogna nostre, ma perch'anco || 2660 /107/
 armati siamo d'essi
 contra l'ira e la guerra
 che la sorte ci face, e il Destin manco,
 e con animo franco
 vinciamo arditamente 2665
 Fortuna e il Fato insieme.
 Non si duol mai, né geme
 chi oppone il forte scudo de la mente
 a gli aventati strali
 quando ci apportan mali. 2670
 E se questo or Didone fatto avesse
 con cor costante e forte,
 vint'avria Fato e Sorte.

ATTO QUINTO

Scena Prima

Cameriera di Didone, sola

CAMERIERA:

Più non so, ohimè, non so più, ohimè, | ch'io debba
credermi di Didon, poscia ch'andossi 2675
ov'Anna l'ha la pira alzata e, scinta
e co' capelli per le spalle sparsi,
scalza da un piede, con terribil voce
Proserpina ha chiamata e il dio de l'ombre, || /108/
e fatto tutto quello a che l'ha indutta 2680
la superstition de l'arte maga.
Tornata è in corte di più rabbia accesa,
che mai veduta fosse irata tigre.
Ha di foco e di sangue accesi gli occhi
come ebra fosse e sacrificio a Bacco 2685
facesse. Ahi lassa, io temo molto. Ahi lassa,
poi che certa è che se n'è gito Enea,
ch'ella tutto il furore in sé non volga.
Commesso mi ha ch'io vada a trovar l'altre
compagne, che fatt'ha abbendare a nero: 2690
ma mi par tutta via di udir novella
che mi faccia per sempre esser dolente.

Scena Seconda

Didone, Cameriera d'Anna

DIDONE:

Che debbo io più pensar, poi che schernita
rimasa sono? Andrò supplice, ahi lassa
a que' re che mi han chiesta per mogliere, 2695
ed io ho sprezzati, come di me indegni?
Seguirò forse le troiane navi?
Ohimè, che pur trovata ho troppo espressa
la infideltà de la troiana gente.
Senza ch'anche io mi ponga a novo risco, 2700
che debb'io dunque far, misera? Debbo,
ohimè, morire, e e col tagliente ferro || /109/
trarmi fuor di vergogna e di dolore?
A che viver, Didon? Per regger forse
questo tuo regno? Ma che far di regno? 2705
Poi che salvo con lui non è il tuo onore,

che valea più d'ogni possente impero.
 Mori, misera te, mori infelice.
 E da' fin, col morire, al tuo disnore.

Anna sorella, sorella Anna, voi 2710
 col persuadermi ch'io rompessi fede
 al santo cener del marito mio,
 sete stata cagion d'ogni mio male.
 Anzi, pur la cagion ne son io stata,
 ch'al tutto consenti', ch'a lui mi diedi. 2715
 Però senza incolpar persona alcuna,
 senza dolermi d'altri, ir debbo a morte;
 questa sola emendar può l'error mio,
 questa sola sottrarmi a la vergogna.
 La cameriera d'Anna è questa ch'io 2720
 venir veggo di qua. Non voglio ch'ella
 mi vegga così trista, sì dolente.
 Ha finit'Anna quant'io le imposi?

CAMERIERA:

Ella

ora sarà qui a voi, con tutto quello
 ch'al sacrificio necessario fia. 2725

DIDONE:

Ritorna a lei e dille ch'io la prego
 che vada, prima ch'ella a me se'n venga,
 al tempio di Giunon ch'è ne la selva,
 e vada a man sinistra ov'è l'altare
 di Proserpina, e ivi porga preghi || 2730 /110/
 a quella deità per ch'abbia effetto
 quel che sol può finir la mia gran doglia.

CAMERIERA:

Così farò.

DIDONE:

Va' tosto.

CAMERIERA:

I' vado.

DIDONE:

Ed io

ritorno al pianto mio. Te prego, o sole,
 primo lume del ciel che il mondo illustri, 2735
 e te Giunon, de le mie gravi cure
 consapevole, e voi spirti infernali
 e furie ultrici, e dei de la infelice
 e misera Didon che se ne more,
 che tutti riceviate queste estreme 2740
 mie amare voci, e a la malvagia gente
 (facendole sentire il poter vostro)
 fermiate i preghi miei. S'averrà mai
 ch'arrivi al porto questo scelerato,

nimico di mercede e di pietade,	2745	
prego che con battaglia orribil sia		
da que' popoli in arme aspri e feroci		
combattuto, di modo che bisogni		
che dal lato si levi del suo Ascanio		
e di soccorso cerchi, e a mala morte	2750	
vegga condutti i suoi da un altro Achille,		
non men che il primo fiero; e sia cagione		
di ciò nova moglier né, poscia ch'egli		
fermata avrà l'ingiusta pace, goda		
nel regno suo, né viva in questa vita,	2755	
ma mora, com'or io, nanzi il suo tempo,		
per la sua dislealtade, acerbamente,		
e stia senza sepolcro, ne l'arena.		/111/
Siano continue nimicitie, e mai		
pace non sia fra quella gente e voi;	2760	
e sian del morir mio queste l'essequie,		
e da l'ossa mie nasca un così fiero		
vendicator del ricevuto oltraggio,		
ch'a fuoco, a ferro, e a gran stratio meni		
con mirabil valore il troian seme;	2765	
siano, per ferma legge, eternamente		
contrari i liti a i liti, e l'onde a l'onde,		
e l'arme a l'arme, e sian sempre nemici		
fra lor, per succession lunga, i nepoti.		
Pregovi dei, che inanzi al mio morire	2770	
questa contentezza abbia, che fra voi		
siano stabili e fermi i preghi miei.		
Ma veggo Barce che viene. Io voglio		
fermarla qui, perché quinci in disparte		
meni come fia giunta mia sorella,	2775	
si ch'ella non si desse ad impedirmi		
quel che destinat'ho meco di fare,		
per fin de la vergogna e fin del duolo.		

Scena Terza

Didone, Barce, Anna

DIDONE:

Sono ad ordine, Barce, le donzelle		
ch'essere deono meco a porger preghi	2780	
ad Ecate, per fin del dolor mio?		/112/

BARCE:

Sonci reina.

DIDONE:

Dunque, cara Barce,
insin ch'io vado in corte ad ispedire

	certe cose opportune al sacrificio, tu qui rimani, e di cor prega ch'io abbia de l'amor mio quel fin ch'io bramo. So che l'oration tue grate sono e a gli dei del cielo, e a quei de l'ombre; però divotamente a questi e a quelli porgi or, per me, preghiere, e siati a grado concedermi quest'ultima dimanda, in questo caso.	2785	
BARCE:	Se le mie preghiere, alta reina, possono util darvi, non ve ne sarò scarsa.		
DIDONE:	Io ne son certa. Appresso non fia guari, che qui fia Anna, sorella mia. Tu qui in disparte condulla teco e ambe due aspettate insin ch'io torni. E dille ch'abbia certo che questo estremo avviso che mi è sorto mi leverà ogni doglia pienamente. Ti prego, Barce, per lo grande amore del mio caro Sicheo di cui nutrice fosti, e per ciò a me cara come madre, che gli dei preghi, e mia sorella preghi che faccia il simil teco, sì che il fine il mio grave dolor questo di porti. Io vado cara Barce.	2795 2800	
BARCE:	Andate in pace, e vi siano gli dei tutti secondi. Tratte dal core mi ha sino su gli occhi le lagrime la mia cara reina per l'amorevolezza che mi ha mostro, e mostro a l'ombra ha del marito antico ch'io nutricai bambin co'l latte mio. Certo io mi maraviglio come mai (atteso quanto amabil sia Didone) sia stato questo re troian sì crudo, ch'abbia reina tale abbandonata. Ohimè, che fugge tosto la memoria de gli avuti piaceri. Ahi, come mai ella a questo ingratt'uom si diede in preda? Ohimè, che chi d'Amor si trova tocco in guisa perde il lume de la mente, che stima ben quel che gli è male espresso. Ma poi che per suo bene ella ricorre a' sacrifici, e me prega ch'io preghi	2805 2810 2815 2820 2825	/113/

te, Giove, e te, Giunone, e voi de l'ombre,
 Proserpina e Plutone, eterni dei,
 date a questa meschina il fin che brama,
 per rimedio del duol che la trafigge
 e non senza cagione.

ANNA: Fornito haggio 2830
 quanto Didon detto mi aveva, e al tempio
 di Giunone ho lasciate l'ostie. Faccia
 per lor pietà Giove, e Giunone, e tutti
 gli dei, le dee del profondo abisso,
 che le levin dal cor questo crudele 2835
 e donin fine a la sua grave angoscia.

BARCE: Adempiano gli dei queste preghiere. || /114/

ANNA: Che fai qui Barce?

BARCE: I' vi attendea, che Dido
 commesso mi ha che qui vi fermi insino
 ch'ella ritorni.

ANNA: Ha forse ancora dato 2840
 ella principio al sacrificio?

BARCE: Ha bene
 fatte abbendar, come son io, di nero
 tutte le sue donzelle, ma più oltra
 non è già proceduta, ch'io mi sappia.
 È gita bene a far certi apparecchi, 2845
 e nel partirsi quindi mi ha commesso
 che noi qui l'aspettiamo, perch'or ora
 sarà qui; e prega che gli dei preghiate
 che sortisca il suo duol quel fin che brama.

ANNA: Se per pregar gli dei si puote torre 2850
 altri di doglia, esser non può che fuori
 oggi non sia Didon d'ogni dolore,
 che lasciato io non ho né dio, né dea,
 cui non abbia per lei porti oggi preghi.
 Mi par che quando altri in miseria è giunto, 2855
 non odino gli dei le sue preghiere.

BARCE: Credo però che ci abbiano pietade
 per la fragilità del nostro sesso.

ANNA: Io vorrei ben che ce l'avessero oggi,
 non men per ella che per me, ch'io sono, 2860

	ove ella è da un dolor, da due trafitta. E l'uno è il tradimento che gli ha usato questo ingrato troiano, e l'altro è ch'io mi conosco esser stata la cagione de la miseria sua, de la sua doglia,	2865	/115/
	col persuaderle che col matrimonio si legasse al troian privo di fede. Ohimè, che dato ha ben rimedio Dio contra il morso e il velen d'aspidi e tiri, ma contra la malitia di un uom reo, ch'asconda sotto un parlar dolce e pio mortal pensiero, ancor non vi è rimedio.	2870	
BARCE:	Non piangete, vi prego. Altro che bene (sì com'io stimo) non v'indusse a darle consiglio tale e, se bene avvenuto	2875	
	il contrario è di quel che pensavate, non se ne dee a voi dar però la colpa, ma a la malvagia e invida Fortuna, che ne' più bei discorsi ch'altri faccia sempre cerca di porre il tosco suo; e non è mai così benigna e destra, che non giunga col ben qualche gran male.	2880	
ANNA:	Ohimè, ch'ella oggi ben ci ha mostro quanto più agevole è trovar stato felice che conservarlo. Era la mia sorella	2885	
	la più felice donna che mai fosse, se non se ne venia inanzi questo ingrato.		
BARCE:	Forse che ciò sarà principio a qualche sua contentezza, che se l'è venuto il duol da l'allegrezza, dee pensarsi che averrà la letitia anche dal duolo.	2890	
ANNA:	Barce, ogni cosa mi minaccia affanno, né più posso pensar che cosa lieta		/116/
	possa averci, ma sol doglia e pianto, poi che quel che devea somma allegrezza darci in sì grave affanno ora n'ha involte. E fra tutte le cose avvenute oggi misere e infelici a questa corte, questa creder mel fa, che dir ti voglio, né senza angoscia grande. Mentre al fiume	2895	
	io giva per spruzzarmi, io vidi un lupo che si dolea da un piede, onde ne urlava, come avesse due veltri avuti al fianco. E (come porger le volesse preghi)	2900	

	ad una pastorella ivi vicina	2905	
	umile andossi, la qual da paura tocca, lasciata la sua greggia, al corso si diede per fuggire; e poi veggendo ch'umile più di un mansueto agnello		
	fra le sue pecorelle il lupo stava, assicurata verso lui se'n venne.	2910	
	E il lupo il piede manco allor le porse, ch'offeso avea da una pungente spina (ohimè, quanto sovente umiltà finta inganna un'alma simplicetta e pura),	2915	
	ella la spina fuor del pie' gli trasse tutta cortese, ma non molto dopo, cessato alquanto il duolo, il lupo fiero chiaro mostrò che non si può mutare per benefici un animo malvagio:	2920	
	perché a la pastorella egli si volse e con dente crudel tal di lei stratio fece, che ancor mi trema il cor nel petto, quando a caso sì stran volgo il pensiero.		/117/
BARCE:	Un animo affannato sempre al peggio rivolge tutto quel ch'occorrer vede; ma, nel ver, tanto non vi dee attristare questo incontro, e più tosto vo' che noi lo ci arrechiamo a bene, e che pensiamo (se pure augurio indi avenir ci deve)	2925	
	che in quella pastorella sia caduto, quanto avenir di tristo a noi devea.	2930	
ANNA:	Deh, voglia il ciel che ciò sia ver. Ma temo che questo non ne sia segnale espresso di qualche inevitabile ruina.	2935	
	Ma chi è costui che sì turbato in vista e così doloroso, esce di corte? Crollando il capo, e l'una e l'altra mano battendo insieme? Ahi, che presaga stata serà del proprio mal la mente mia.	2940	
	Andianci verso lui, Barce mia cara, che mi sento partir dal corpo l'alma. Andianci tosto, con veloce passo, ch'è tarda ogni prestezza a un gran disio.		
BARCE:	Anzi fermianci e stiamo qui in disparte ad ascoltar ciò ch'egli dice, forse che non si duol di quel che voi pensate.	2945	/118/

Scena Quarta

Messo, Anna, Barce, Choro, Didone

MESSO:

O Giove, che potea più doloroso,
più miser, più infelice a questa corte
venir di quel che l'è avvenuto? O Sorte, 2950

Sorte crudele a l'altrui ben nimica,
come tristo per te e miser diviene
chi pareva più d'ogn'un lieto e felice.

Ahi, che il dì non sappiam quel che ci apporti
la sera tarda, e nulla si puote oggi 2955

prometter di dimane uomo mortale,
tanto lo stato uman Fortuna aggira
con varii modi. Sol gli dei felici
si posson dire, e i mortali tutti,
per legge natural, tristi e infelici. 2960

ANNA:

Quindi, Barce, temer devemo molto.

MESSO:

O corte alta e superba, corte a cui
l'imperio promettea di tutto il mondo
Giunon, del ciel reina, or come sei
dal più sublime grado d'allegrezza 2965

condotta ne l'abisso de gli affanni?

ANNA:

L'affanno di costui non è per cosa
picciola.

BARCE:

La cagion non sappiam anco
di questo suo lamento; non vogliamo
noi da noi stesse divinarci male. || 2970

/119/

MESSO:

Che giova a la reina, ohimè, di avere
fuggita l'ira del crudel fratello
e aver servato il suo thesoro? E giunta
in Africa esser salva e aver cittade,
al par di qualunque altra illustre e chiara, 2975

per opra del suo ingegno edificata,
s'ora a sì tristo fin l'ha il Ciel condotta?

ANNA:

Barce, è giunto a Didon qualche stran caso.
Saper vo' la cagion del costui pianto.
Andianci verso lui.

MESSO:

É qui finita 2980
l'altezza nostra.

ANNA:
Ohimè, che caso strano
ti dà tanta cagion di lagrimare?

MESSO:
De le lagrime mie cagion è, Anna,
cosa che mi farà sempre dolente,
se certo i' fossi ben di viver sempre. 2985
E ben mi maraviglio, come cieco
nel veder cosa tal non sia venuto.

ANNA:
Dimmi che cosa è questa.

MESSO:
Voi cercate
che vi sia detto quel che s'avenuto
fosse a un vostro nimico, vi dorreste, 2990
vinta da la pietade.

ANNA:
Ahi, non più indugio,
aprimi la cagion del tuo dolore.

MESSO:
Mal grado mio vi do cagion di duolo,
ma poscia che volete pur sapere
quel che poi non vorreste aver saputo, 2995
dirollovi.

ANNA:
Di' pur, che non mi è nova
sorte alcuna di doglia, tanto avezza
sono a gli affanni gravi, a l'aspre angoscie. || /120/

MESSO:
Gioia parravi ogni sofferto male
appresso quel ch'io son per narrarvi ora, 3000
tanto egli è intolerabil. La sorella
vostra e nostra reina (a pena i' posso
spirito aver sì ch'io vel dica) morte
con la sua propria man si ha data.

ANNA:
Dunque
morta è Didon?

MESSO:
È morta.

ANNA:
Ohimè dolente. 3005
Ben, Barce, il dissi, ben la mente mia
si divinava quel ch'esser devea.
Tu creder nol volevi, o cara Barce.
Questa, quest'era quella pastorella
di che far vidi stratio al lupo fiero. 3010
Per quello incontro mi volser mostrare

gli dei del ciel questo infortunio grave.

BARCE: Misera me. Io non mi avrei giamai potuto imaginar tale accidente, ch'esser mi dee cagion d'eterna doglia. 3015

ANNA: Ohimè dolore, ohimè dolore, ohimè. Perché non mi trai fuor di questa vita?

MESSO: Di lei non ci devemo già dolere che, per quanto ho potuto veder io da la finestra de la rocca, ov'ero a la custodia usata, questa morte l'è stata d'incredibil contentezza, e sì animosamente la si ha data che più cara l'è parsa che la vita. 3020

Di noi doglianci sì, perché è caduto questo imperio con lei, e a questo colpo || tutto il popol mort'è, tutto il senato, e la sua corte tutta. 3025 /121/

ANNA: Ed io son morta, via più di tutti, ohimè, per la sua morte.

BARCE: Ma come, o dove si ha la morte data la mia cara reina? 3030

MESSO: Poi che chiuse lasciate le donzelle in corte a nero tutte abbendate, e usciste, ella a la pira, che drizzata l'avea la sua sorella, se n'andò sola, e poscia che di fronde e di corone ornata l'ebbe, sopra vi salì la meschina e con gran grido disse: “Sicheo, molto più volentieri l'alma ti renderei, se del tuo foco sol arsa fosse e non l'avesse accesa, per mio fiero Destin, face troiana. Ma poi che così vuol l'empia mia sorte, prendila tal qual la ti posso dare, e s'oltraggio ti ho fatto a darmi a un altro, amendilo ora il sangue che dal petto io mi trarrò con la mia propria mano, per la macchia lavar ch'a l'onor mio ha impressa il crudo e disleal troiano”. E questo detto, prese in man la spada che lasciata le aveva in corte Enea, e rimembrando il modo con che giunta 3040 3045 3050

si era con lui, rivolse gli occhi a quelle
cose troiane ch'erano ivi accolte,
con miserabil voce, lagrimando, || /122/
fuori mandò queste ultime parole... 3055

ANNA:
Oh, istoria miserabile. Qual mai
si udì tragedia di più tristo fine?

MESSO:
“Dolci e soavi spoglie, mentre i Fati
volsero, e Dio, or ricevete questa
anima, e me da tai cure sciogliete. 3060
Visso ho e finito il corso che Fortuna
mi avea prescritto, e ora la mia imago
si andrà sotterra. Edificata ho questa
nobil cittade, e le mie mura ho viste;
fatt'ho del mio Sicheo morto vendetta 3065
col darne pena al mio crudel fratello,
onde felice ohimè, felice ohimè
troppo sarei, se le troiane navi
non avesser toccati i nostri lidi.
Ma poi che tale è stato il mio Destino, 3070
non voglio sovrastar più in questa vita”.
Così disse e dappoi sopra quel letto
sul qual s'era congiunta al re troiano,
si gittò a capo chino e disse: “adunque,
ce ne morremmo noi senza vendetta?” 3075
E alquanto, detto ciò, sopra sé stata,
“moriam - disse - così, così mi giova
gire a i regni di Dite e a l'ombre oscure.
Ora il troian crudel da l'alto mare
vegga il mio fuoco, e se ne porti seco 3080
i tristi auguri de la morte mia”.

ANNA:
Ohimè, a che amaro di mi ha il Ciel serbata?
Quanto bel morire era oggi a tre giorni. || /123/

MESSO:
E questo detto si lasciò cadere
su l'acuto coltel, col real petto, 3085
che la trafisse.

ANNA:
Ohimè, Didone, avete
i vicini temuti, e un pellegrino
venuto è di lontano a darvi morte.
Ohimè, se volean pure i Fati iniqui
che morta foste, quanto meglio vi era 3090
morir per man del vostro empio fratello,
salvo l'onor che, per perduto averlo,
qui, con la mano vostra, avervi uccisa?

	Ma voglio andare a la sorella mia che, poscia che goder non l'ho potuta viva, godere almen la mi vo' morta, e morirmi con lei.	3095	
BARCE:	Deh, non vi tocchi, Anna, sì stran pensiero.		
ANNA:	Andiam pur, Barce.		
MESSO:	Mestier non credo che vi sia di andare, che non fia molto che la porteranno qui a la stanza real le sue donzelle che, tosto ch'ella die' l'ultimo grido, usciron de la stanza ov'eran chiuse e là corsero, e vista la reina a tal condotta, dopo un lungo pianto, su la sede reale acconcia l'hanno, e la portano qui tutte piangendo, per darle la dicevol sepoltura. Eccole.	3100 3105	
ANNA:	Ohimè, cara sorella, ohimè. Riposo sol de la mia stanca vita, a che condotta vi hanno i miei consigli? Fermatevi figliuole, e giù ponete la mia sorella, ch'abbracciar la voglio, e morirmi con lei.	3110	/124/
CHORO:	Misere noi, questo era il sacrificio, e questo il fuoco, e i sacri altari, e l'ostie, e la gran pira onde volea levarsi de la mente il malvagio troian che l'ha tradita. Volve bene ella, con le bende nere che ci fe' porre in capo, dimostrarne che ci faceva ornare a la sua morte.	3115 3120	
ANNA:	Ohimè cara Didon, sorella cara, come mi avete, lassa me, ingannata? Non vi pareva assai che ne moriste per mia cagion, s'anche non facevate che con le mani mie vi alzassi il rogo? Ohimè, perché sprezzaste avermi vosco compagna ne la morte, se compagna sempre stata vi sono in questa vita? Ohimè cara Didone, ohimè sorella aprite tanto almen verso me gli occhi,	3125 3130	

che mi veggiate.
 BARCE: Ahi, ch'a la voce vostra
 Didone udita, ecco che un poco sorge,
 e gli occhi con pietade a voi rivolve
 pieni di molto oscur, con poco lume. 3135
 DIDONE:
 Ohimè, ohimè...
 ANNA: Vedete la sorella
 vostra, Didone? Ohimè, sorella cara,
 stringetemi le man, datime segno
 di vedermi e di udirmi.
 BARCE: É ricaduta.
 Risorgetela figlie. Ahi poverella, 3140
 che gran dolor, che gran pena sostiene || /125/
 del suo duro morire?
 CHORO: Ohimè, che cade
 di novo la meschina.
 ANNA: Ahi care figlie
 ritenetela almen, tanto ch'io accolga
 da questa amara bocca il fiato estremo 3145
 che ancora spira alquanto. Ahi, bocca cara,
 bocca già di rubin via più vermiglia,
 or pallida via più che non è il busso,
 manda a mia contentezza una parola
 almeno fuori. Ahi, ch'è caduta. Ahi lassa, 3150
 per non risorger più. Spargo, meschina,
 le voci invano, che del tutto è morta
 la mia cara sorella. Ohimè dolente,
 non vo' più rimanere in questa vita.
 Questa spada medesma, questa istessa 3155
 spada crudel, ond'è caduta morta
 miseramente la sorella mia,
 or con lei menderammi a l'onde stiglie.
 Spada crudel, simile a quel crudele
 che ti ha lasciato qui a la morte nostra 3160
 nel suo partir, per testimonio chiaro
 de la sua dislealtà, poi che traffisso
 hai, ne la mia sorella, anche il mio core,
 io voglio che il mio sangue ora ti bagni.
 CHORO: Misera me, infelice, ove lasciate 3165
 che vi meni il dolor?
 ANNA:

	Lascia ch'io mora.		
BARCE:	Fia discaro a Didone insin tra l'ombre il morir vostro.		
ANNA:	Ohimè misera, ohimè. Ahi, che quel che non fa la spada, il fiero coltel del duol finisce.		
BARCE:	È tramortita,	3170	/126/
	figliuole mie, quest'altra. Ohimè meschina, ohimè meschina, ohimè. Perché son vissa tanto? Perché io non mi morì allora che si morì Sicheo? Che non avrei sentito il duol ch'or mi trafigge l'alma.	3175	
	Ahi, quanto son di vita i Fati larghi a quelli ch'esser deon miseri al mondo? Ohimè, che fia di me? Qual cosa mai potrò più ritrovar che mi consoli? Oh che infelice, oh che dolente giorno, figliuole, oggi ha portato il sole a noi?	3180	
CHORO:	Dolente è il giorno, sì, ma non l'ha il sole fatto tristo più a noi, che a gli altri lieto, ch'egli egualmente a ognun porta la luce. La fede rotta dal troian malvagio, e il troppo creder di Didone, è stato d'ogni nostro dolor prima cagione: misere noi, come un momento toglie a' miseri mortali ogni allegrezza? Come lo stato lieto ove eravamo, in quanto occhio si gira, è volto in pianto?	3185	
BARCE:	Ben dite il vero. Così alterna il Cielo le cose de i mortali, e la Fortuna così si oppone a le allegrezze umane. E n'abbiamo or sì chiaro essemplio inanzi, che più certe ne siam, che non vorremmo. Ma, poi ch'al pianto il reo Destin ne chiama, mai gli occhi miei non si vedranno asciutti per l'infelicità che ci ha portata questo infelice e lagrimevol giorno.	3195	
	Or portianle ambe, care figlie, in casa per dare a la reina sepoltura degnà di lei, e tal rimedio ad Anna, ch'ella riabbia gli smarriti spirti.	3200	/127/
CHORO:	Misere noi, a che n'ha il Ciel serbate,	3205	

ma, poi ch'altro non puossi, eseguiremo
questo ultimo e reo officio che ci avanza.

CHORO

Lassa a noi non tien fede
né ria Fortuna, né fallace Amore,
e chi si fida in lor misero more. 3210
Però uom non fia che la sua speme fermi
ne l'instabilità de la Fortuna,
o tenga i doni suoi stabili e fermi,
che son debili e infermi
più che cosa altra alcuna. 3215
Stella, per natura, è così varia
che a chi si mostra amica è al fin contraria.
E Amor, che al cominciar dolce si mostra,
si scuopre nel fin poi cotanto amaro,
che ben proviam che in questa mortal chiostra, 3220
egli è la morte nostra,
quando vuol di noi fare acerbo scempio
e ce ne dà Didon misero esempio.
Dunque, chi questo vede
per ischifare e l'uno e l'altro errore, 3225
volga al verace ben subito il core.

IL FINE DEL QUINTO ATTO ||

/128/

CAPITOLO V: COMMENTO SCENICO E DRAMMATURGICO

Risultando molto lacunoso, costituito di frammentarie referenze quasi sempre indiziarie, il quadro delle testimonianze relative alle rappresentazioni tragiche cinquecentesche non consente di reperire informazioni tali da restituire in tutta la sua molteplicità di elementi il senso dello spettacolo, i suoi intenti polemici e l'impatto impressivo sul pubblico fatto di allusioni e sollecitazioni intellettuali ed emotive, la sua componente tecnico-registica e drammaturgico-attoriale. Il solo serbatoio di documenti altamente disponibile resta l'opera scritta, utile in quanto «modello istitutivo di una teatrabilità potenziale»⁶¹⁶. Anche nel caso della *Didone*, in assenza di determinanti indizi relativi ad un evento scenico solo ipotizzabile, dobbiamo basare l'indagine sul testo drammatico depositario di una forza rappresentativa contemporaneamente indipendente ed in connessione con l'apparato spettacolare, a cui sono affidati, se non altro, l'identificazione del particolare modo giraldiano di concepire e costruire la struttura tragica e, soprattutto, il recupero della «complessità culturale di cui [l'evento teatrale] è coagulo e portatore»⁶¹⁷.

PROLOGO

Un prologo, «distinto dalle parti della favola»⁶¹⁸, apre la tragedia. Gibaldi in questa sola sezione concede all'attore di parlare rivolto direttamente al pubblico⁶¹⁹, senza la preoccupazione di disonestare le condizioni di verosimiglianza e decoro imprescindibili dal genere tragico.

Senza celare un certo orgoglio, il drammaturgo recupera un elemento della tradizione comica erudita di modello terenziano⁶²⁰, a cui però affida le funzioni anticipative ed emotive

⁶¹⁶ Cf. ARIANI (1977, II 951).

⁶¹⁷ CRUCIANI-SERAGNOLI (1987, 11).

⁶¹⁸ DISCORSI (203). Già Gibaldi aveva prescritto, (202): «non si può dire tal prologo parte della favola; perché non ha legame alcuno coll'azione che nella favola si tratta, né a quel modo si recita che si recitano l'altre parti; perocché colui che fa il prologo il fa in persona del poeta, il quale non si può e non si dee introdurre nell'azione». Questa struttura si distacca completamente dalla suddivisione aristotelica della *pièce* in prologo/azione tragica/epilogo (*Poet.* 1452b, 16-20); e, di conseguenza, anche dalla forma assunta dagli sperimentatori fiorentini della tragedia del primo terzo del secolo. Non è da sottovalutare, ricorda OSBORN (1982,49) l'impatto di questa innovativa scelta giraldiana sullo sviluppo del genere tragico moderno.

⁶¹⁹ Cf. *supra* p. 107.

⁶²⁰ DISCORSI (203): «Vero è che io sono stato un poco più ardito che non sono stati gli altri compositori di tragedie che hanno scritto prima di me, in porre il prologo innanzi alle tragedie mie, distinto dalle parti della favola, come fero i Romani, e dopo loro gli italiani alle comedie». La separazione netta (e la canonizzazione) delle diverse forme teatrali a quest'epoca non è ancora solidificata, rendendo evidente la confusione soprattutto in ambito rappresentativo. Il prologo dimostra, spiega SAVARESE (1971, 120) in riferimento all'*Orbecche*, che, anche per questa ragione, sono confluiti nella tragedia «elementi eterogenei provenienti da generi drammatici diversi». Cf. anche BERTANA (1905, 68) e HORNE (1965, 49). BERTHÉ DE BESAUCÈLE (1920, 86) afferma che «cette tendance à confondre les genres est la seule originalité de l'écrivain». L'ibridazione dei generi può

del prologo senecano (e tragico greco)⁶²¹, predisponendolo ad introdurre la materia dell'opera, ad offrirne le chiavi interpretative, nonché ad «apparecchiare l'auditore»⁶²² alla visione del dramma. Generalmente, con la caduta del sipario il prologo giraldiano trasporta «con arte occulta»⁶²³, quasi per magia⁶²⁴, il pubblico da Ferrara in una città lontana, o viceversa evoca sul palco il mondo in cui si svolge la tragedia⁶²⁵. In questo caso il passaggio non viene dichiarato. Quella «dimensione psicologica» che il trasferimento mentale da un luogo fisico ad un altro immaginario attribuisce alla didascalia esplicita («la scena è in Cartagine, città d'Africa»)⁶²⁶ allo scopo di alimentare la fantasia di chi ascolta, viene raggiunta invece con la tacita richiesta al pubblico di sforzarsi nel ricordo di qualcosa che già ben conosce. Immediatamente si avverte la platea che sulla scena avranno luogo fatti di antica memoria, legati all'«amore scellerato»⁶²⁷ della regina Didone (vv. 18-35), celebri perché appartenenti al repertorio epico del «mantoan divino, / per cui bocca parlò Febo e le Muse» (vv. 15-16) e trasformati in tragedia secondo una millenaria abitudine, allo scopo di «purgar l'umane alme, col terrore / e con compassion de gli altrui casi, / da la vana ridurle a miglior vita» (vv. 13-15).

essere assunta a chiave di lettura dell'intera tragedia cinquecentesca se si assume il metodo gettiano orientato verso l'«incontro tra parola e canone scenico»: cf. BÀRBERI SQUAROTTI (1993, 48). Va puntualizzato che in Giraldi tale “commistione” deriva anche dalla necessità di conservare il doppio registro che sta alla base della sua poetica: il drammaturgo ambisce a conciliare riflessione etica ed edificazione morale con il diletto, l'utile col bello, sulla scorta dell'indicazione oraziana «*omne tulit punctum qui miscuit utile dulci*» (Ars 343). «[...] ho cercato, a mio potere, che in ogni parte il giovamento se ne vada accompagnato col convenevole diletto insino al fine, l'utile con l'onesto, il molle col duro, lo spiacevole col dolce, il doglioso con l'allegro». Cf. CARTEGGIO (326). Nell'esperienza giraldiana, puntualizza JOSSA (1996, 42) - si fondono la concezione oraziana del diletto in funzione educativa (di una tragedia che *delectat ut doceat*) e la concezione umanista del piacere che deriva dalla conoscenza morale (di una tragedia che *delectat quia docet*).

⁶²¹ Cf. HERRICK (1965, 95). Sulle qualità e le funzioni del prologo in Seneca cf. RUNCHINA (1960, 316).

⁶²² DISCORSI (203).

⁶²³ ALTILE in WEINBERG (1970, I 491) v. 78; ancora, SELENE (105) v. 58: «Con nova arte».

⁶²⁴ «Con una sorta di didascalia “parlata”, al modo delle sacre rappresentazioni», commenta SAVARESE (1971, 122).

⁶²⁵ Come accade ad es. in OREBECHE (294-296), vv. 54-72: «[...] Forse penserete / In Ferrara trovarvi, [...] / [...] e fuor del creder vostro, tutti insieme / (per opra occulta del poeta nostro) / ci troverete in uno instante in Susa, / città nobil di Persia, [...] / Forse vi par, perché non v'accorgete / velocissimamente caminare, / che siate al vostro loco, e sete in via / e già vicini a la città ch'io dico. / Ecco, quest'è l'ampia città reale, / Questo è 'l real palazzo, [...]». Nell'*Altile*, invece, viene evocata la città di Damasco. Cf. ALTILE in WEINBERG (1970, I 491), vv. 71-74: «E perché nel veder questo successo / reale men discommodo n'abbiate / né uopo vi sia lontano ir da la vostra / città felice [...]». Giraldi esprime così la necessità di includere lo spettatore nell'atmosfera del dramma nonostante la separazione fisica degli spazi: la collocazione del pubblico nel dispositivo teatrale e la struttura della scena (prospettica, illusionistica o simbolica) sono infatti sintomo del valore socio-culturale che l'autore attribuisce alle proprie opere artistiche: cf. a proposito MOLINARI (1986, 61-71), il quale sottolinea (70) che «la doctrine opposée de Giraldi n'implique nullement la nécessité d'une solution de continuité entre la scène et le spectateur, mais seulement une plus grande confiance dans la capacité d'adaptation de son imagination [...]». Considerazioni analoghe già in MOLINARI (1974, 145-154).

⁶²⁶ La collocazione geografica della scena è l'unica indicazione didascalica esplicita che Giraldi introduce nella tragedia. Cf. SAVARESE (1971, 123).

⁶²⁷ L'amore tragico, per necessità deplorabile, è secondo Giraldi - DISCORSI (218) - funzionale a «dare pena alle scelleraggini (ché la tragedia non purga gli animi se non col mostrar quello che si dee fuggire, [...])», e a suscitare «il terribile e il compassionevole».

Per il tema della *Didone* non emerge tanto la necessità, prepotente nell'*Orbecche*, di preparare psicologicamente il pubblico all'esperienza nuova e sconosciuta di una «acerba e intollerabile doglia»⁶²⁸, quanto piuttosto quella di svelare il meccanismo della catarsi e, col sostegno dei modelli classici a diretto contatto, di palesare i fini educativi della composizione tragica⁶²⁹. Mosso da un'instancabile tensione verso l'«utile comun» (v. 44), Giraldi punta sul risveglio degli animi attraverso una riflessione morale sulla vacuità del «van disio» (v. 40), che sa di poter stimolare grazie ai momenti di alto *pathos* offerti dalla leggenda, anticipati con un rapido accenno per allettare lo spettatore (vv. 2-29; 41)⁶³⁰.

Dimostrando inoltre di riconoscere, al di là della tragicità tematica dell'episodio, anche quelle qualità drammatiche insite nella poesia virgiliana, l'erudito ferrarese, per mezzo del suo prologo informa la platea che «fra molti ch'or potuti avria il poeta / nostro tor da Vergilio, ha tolto questo / soggetto onde composta ha la tragedia / di ch'oggi devete esser spettatori (vv. 31-35)», forse perché proprio dal racconto sulla regina cartaginese ha potuto ricavare elementi particolarmente suscettibili di teatralità.

ATTO I

ATTO I: SCENAI

Con un monologo introduttivo ed un primo intervento soprannaturale ha inizio l'azione drammatica: sebbene l'esito della tragedia sia anticipato fin dal prologo e le vere e proprie azioni teatrali annullate in esso, la drammaturgia sembra da subito essere costruita attraverso un tecnica sospensiva che associa all'elemento spettacolare della teofania la creazione di un'at-

⁶²⁸ ORBECCHIE (I 293) v. 24. La scelta controcorrente rispetto al gusto e alle abitudini del pubblico induce il drammaturgo a ricercare nella formulazione del prologo la “prudenza” dello spettatore di fronte ad immagini dalle forti tinte tragiche. Immaginandolo smarrito e titubante Giraldi invita paradossalmente gli spettatori ad andarsene, a non assistere a scene dall'impatto emotivo troppo pesante (*Orbecche*, vv. 30-36; 49-52), utilizzando una insospettabile forma di *recusatio* che ha l'effetto di ottenere l'attenzione della platea, di accattivarsene la benevolenza. Cf. BIANCALE (1901, 113). La deviazione dalla consueta funzione dello spettacolo anticipata nel prologo di *Orbecche* ha, secondo BRUSCAGLI (1972, 64) «il compito di introdurre un elemento di tensione fra palcoscenico e pubblico». Secondo ARIANI (1974, 136) «nel prologo della *Didone* [...] il terrore costituisce ancora il fine principale dello spettacolo [...] ma già spunta la riserva dell'*util comune* [...]».

⁶²⁹ L'affinità tematica impone la stessa centralità della catarsi al prologo della CLEOPATRA (8), vv. 34-36: questo non toglie che Giraldi riservi in ogni opera del suo *corpus* drammatico uno spazio per evidenziare l'intento educativo della propria poesia; ne offrono una panoramica OSBORN (1982, 57-63) e ROMERA PINTOR (2008a, 7 n.89).

⁶³⁰ Gli accenni corrispondono ai versi virgiliani: *Aen.* I 66-67: *est mollis flamma medullas / interea et tacitum vivit sub pectore vulnus.*

mosfera di tensione psicologica e mentale che contribuisce a rivelare l'interesse dell'autore per la regolazione delle reazioni dei suoi spettatori, comunque coinvolti dal *pathos* accumulato nel gioco scenico⁶³¹.

Giunone, sola in scena, narra - parafrasando Virgilio (*Aen.* I 23-49) – il lungo antefatto (vv. 67-81): le cause del suo antico rancore verso i Troiani tutti, «questa rea gente» (v. 70) «questo odioso seme» (v. 73), e verso Venere, preferita a lei da Paride (v. 77)⁶³². Come colta da un vero e proprio complesso d'inferiorità, anche la regina delle divinità, dall'alto della sua condizione privilegiata, lamenta uno stato di limitata libertà di condotta, si dice soggetta ai capricci della Fortuna (vv. 47-51; 54: «Chiunque è che si pensi o per ingegno / o per prudenza o per poter ch'egli abbia, / ch'abbiano i suoi pensier felice fine, / non si dolga o s'attristi se il contrario / gli avviene, e da me prenda in questo esempio; [...] non pur non ho quel ch'aver voglio»), e alla volontà d'altri, di «minori dee» che, a differenza sua, «sono reine in fatto» (vv. 55-59)⁶³³.

Risulta subito lampante che l'intera azione, che si sta svolgendo in un remoto passato di miti ed eroi, cerca concreti riferimenti ad un ambiente di corte, agitato da gelosie e ripicche, governato da rigide dinamiche di dipendenza e sottomissione⁶³⁴. Così, creando una frattura nella cornice teatrale in cui si mescolano realtà drammatica e mondo reale, Giraldi ha la possibilità di svelare, già in apertura del dramma, uno dei temi su cui gli spettatori saranno invitati a riflettere: la condizione umana, se vogliamo specificamente femminile in un contesto di giochi di potere, verso cui Giraldi si mostra molto solidale⁶³⁵. Giunone si fa suo malgrado esempio limite di quello stato di subordinazione che caratterizza la donna cinquecentesca a tutti i livelli sociali, e da cui essa vorrebbe liberarsi⁶³⁶. Infatti, per quanto la dea tenti di ribellarsi ad uno scomodo *modus vivendi* (con la vendetta della tempesta, vv. 88-89), un disegno più gran-

⁶³¹ «Il primo atto della *Didone* potrebbe rassomigliarsi ad una stanza a due piani, ed in quello di sotto i personaggi reali, guardando attraverso le fessure conoscono le intenzioni dei soprannaturali»: cf. BIANCALE (1901, 64).

⁶³² Nella drammaturgia giraldiana «il racconto degli avvenimenti passati è logico in quanto troppo lontano per essere sceneggiato», osserva SAVARESE (1971, 129).

⁶³³ Cf. v. 60: «Io solo in voce ho di reina il nome». «Vv. 52-60: son unas quejas bastante divertidas que recuerdan a las que puede proferir qualquier dama de alto rango que se estima postergada y no debidamente respetada por sus subalternos y su propio esposo», commenta ROMERA PINTOR (2008a, 10). Questa interpretazione supera definitivamente la questione, sottolineata da ANGELORO MILANO (1901), dell'incomunicabilità di Giraldi con il pubblico coevo in relazione a questo tipo di «anacronismi».

⁶³⁴ Ormai alla fine della carriera e della vita, Giraldi metterà ben in risalto, nel suo *Discorso sul servire*, le perverse dinamiche delle «conversazioni» di corte, inquinate «per le gran simulazioni e per le molte finzioni» e inviterà gli «uomini da bene» a guardarsi da chiunque «gli si faccia incontro con buon viso e con parole lusinghevoli». Cf. MORETTI (1989, XIII; 7 n. 1).

⁶³⁵ Per comprendere meglio la filoginia di Giraldi si veda BERTANA (1903, 181-182) e (1905, 70).

⁶³⁶ Cf. *supra* pp. 44 ss.

de le impedisce di opporsi alla volontà del suo sovrano, schierato a favore di un'altra donna/dea, Venere. Giove ha ormai decretato la fine di Cartagine con le sue «soperbe torri», per mano di un discendente di Enea (vv. 81-88)⁶³⁷ e ogni tentativo di contestazione è punito con «maggior disgrazia» (v. 92).

Riproponendo sinteticamente i brani virgiliani sul naufragio di Enea e sull'innamoramento della regina Didone attraverso la partecipazione di Amore (ma dimenticando, per necessità di verosimiglianza, la sostituzione del dio-fanciullo con Ascanio: *Aen.* I 683-688)⁶³⁸, Giunone prosegue il suo racconto. Incalzata da una perpetua insoddisfazione, e pur avendo constatato la propria impotenza e deciso di conformarsi «con l'ordine de i Fati» (v. 111), la dea è tentata di escogitare una soluzione che le permetta di cercare un accordo con la rivale Venere da cui poter addirittura ricavare benefici: intralciare il destino dell'eroe troiano, (vv. 116-117: «se non in tutto adempirassi in parte / ch'ho, che in Italia non arrivi Enea») creando le condizioni più favorevoli alla sua unione con Didone e alla sua permanenza a Cartagine (vv. 112-122).

Giraldi in questo modo riflette ed ammicca ai suoi spettatori che, essendo parte integrante di quell'intricato groviglio di regole che è la corte rinascimentale, si vedono riflettere nelle maniere della dea. In una sentenza che ha del proverbiale⁶³⁹ (vv. 119-120: «Bisogna, quando son le cose al verde / a quel che s'offre meglio, altri s'appigli»), Giraldi mostra che Giunone ha riconosciuto, da brava castellana, una risorsa indispensabile alla sopravvivenza nella capacità di “far buon viso a cattivo gioco”, laddove le possibilità di errore e insubordinazione hanno un margine minimo se non nullo⁶⁴⁰ o nella conservazione di un atteggiamento ironico. Proprio per bocca del nume protettore del legame coniugale Giraldi “profana” il ricordo virgiliano del *pious Aeneas*, chiamandolo «bastardo» (v. 96). Ciò svela quanto, nel cercare complicità con il pubblico, l'autore desideri conservare un doppio registro attraverso cui

⁶³⁷ Quasi una traduzione letterale di Verg. *Aen.* I 12-19.

⁶³⁸ La sostituzione sarà invece centrale nella *Didone* di Ludovico Dolce che riserverà a Cupido/Ascanio il ruolo del prologo - DOLCE (7-11) – e ne farà «l'unico dio che agisce sulla scena e governa tutta la trama ultraterrena»: BONO – TESSITORE (1998, 208). Sul potere di Cupido, costruito su una idea di doppio (amore e morte) che percorre tutta la tragedia veneziana cf. TOMASSINI (1996, XXI-XXII). In Giraldi gli antefatti della tragedia giraldiana sintetizzano il I e quasi i primi duecento versi del IV libro virgiliano. Questa scelta è forse giustificata dalla necessità di conferire maggiore spazio possibile al conflitto morale e al confronto dei protagonisti piuttosto che alla trama narrativa in sé.

⁶³⁹ Il verso sentenzioso è l'espedito retorico prediletto da Giraldi (utilizzato in esubero secondo GUERRIERI CROCETTI 1932, 715). E esso si sviluppa come massima, considerazione astratta, reminiscenza erudita o riflessione di carattere generico che non tocca direttamente l'intreccio della tragedia ma mostra il punto di vista filosofico del personaggio prima ancora che questi agisca. Sulla sentenziosità del dettato giraldiano e sui suoi modelli ci si soffermerà più diffusamente altrove. Cf. *infra* pp. 265-266.

⁶⁴⁰ Si pensi a come viene stroncata la carriera politica giraldiana. Cf. *supra* p. 94.

conciliare edificazione morale e diletto e adattare le proprie creazioni al gusto dei suoi contemporanei con tutte le strategie a disposizione e ben oltre i confini di genere, anche a rischio di attribuire un risvolto semicomico⁶⁴¹ alla sua tragedia didattica e manifestare la propria insospettabile irriverenza⁶⁴².

Giunone, inconsapevole di aver innescato il meccanismo che porterà alla catastrofe la sua stessa protetta - senza, peraltro, ostacolare il nemico - e incapace di intendere l'ironia tragica⁶⁴³ celata dietro le proprie parole, chiama infine sul palco la dea della bellezza («Veggiola che ne vien» v. 123): l'accompagnerà Cupido, «ch'or tolto esser si dee di grembo a Dido» (come in *Aen* I 718-719), entrambi saranno in atteggiamento trionfante per aver ottenuto «vittoria intera» sul cuore di Didone (vv. 124-126). La scena si chiude con una didascalia parlata che chiama il pubblico a concentrare le proprie attese sull'imminente confronto/scontro tra le divinità.

ATTO I: SCENA II

Come annunciato, Venere entra in scena «col figlio a mano» (v. 123). Dobbiamo immaginare un ingresso «normale, da un lato del palco, come di qualunque personaggio»⁶⁴⁴, preferibile, secondo le indicazioni dello stesso autore, ad una apparizione operata tramite macchinario scenico⁶⁴⁵. Senza dimenticare che la drammatica giraldiana è essenzialmente realistica⁶⁴⁶ e che l'intervento del soprannaturale (e soprattutto della *machina*) tende ad essere inevitabil-

⁶⁴¹ Giraldis, al pari di Castiglione e di Della Casa, rifiuta gli eccessi del realismo comico a corte come a teatro. Cf. DsS (51-54). In questo caso l'ironia, che gioca sulla reale illegittimità di Enea *natus dea*, si spinge appena oltre i limiti di una comicità «gentile e leggiadra» in nome di un maggiore effetto sulla platea. Si ricorda che l'attitudine all'arguzia (*continuum ludum ludere*) è una componente della stessa vita privata del Giraldis: essa si manifesta anche attraverso i giochi poetici, le *nugae* rivolte ad amici e colleghi: cf. CARTEGGIO (148-149).

⁶⁴² Il principio per cui «alcuna volta la comedia alza la voce fuori del suo costume, e alcuna volta il tragico si duole con parlar basso», di derivazione oraziana (cf. *ars.* 93-96: *Interdum tamen et vocem comoedia tollit, / iratusque Chremes tumido delitigat ore; / et tragicus plerumque dolet sermone pedestri / Telephus et Peleus [...]*) è perfettamente accettato dalla poetica giraldiana, come dimostra l'esempio della favola pastorale, in quanto tentativo meglio riuscito di risolvere la dicotomia tra i generi tragico e comico. Proprio perché adotta come regola la ricerca del giusto mezzo, la satira affianca riso e terrore e, attraverso il «parlar soave», inserisce nella tragedia l'elemento giocoso. Cf. a proposito ANDRISANO (2008, 23).

⁶⁴³ Si tratta di una ironia tragica di stampo sofocleo, già presente nel racconto virgiliano, ma scarsamente utilizzata dai predecessori ellenizzanti e senecani di Giraldis, evidentemente baipassati da questo punto di vista.

⁶⁴⁴ L'osservazione di SAVARESE (1971, 127) sull'ingresso delle Furie nell'*Orbecche*, è valida certamente anche in questo contesto.

⁶⁴⁵ «E vi si possono far venir queste divinità (se non mi inganno) senza l'aiuto della *machina*, presupponendole essere in terra per questa cagione». Cf. LD (158).

⁶⁴⁶ Cf. HERRICK (1965, 80). Persino l'intervento in scena di spiriti e fantasmi (come accade nell'*Orbecche*) assume una consistenza che è insieme metafisica e concreta, teatrabile, in virtù di una qualità che era già del teatro di Seneca. A proposito: MORAGLIA (1963, 222-240).

mente ridotto all'estrema necessità e riservato a quelle condizioni che superano le umane facoltà⁶⁴⁷ (come la conoscenza di eventi passati o la previsione di quelli futuri), l'adozione di un soggetto mitologico impone all'autore di conservare diverse scene di apparizione divina strettamente necessarie alla progressione della trama⁶⁴⁸. Facendo riferimento all'incontro di Enea con la madre travestita da cacciatrice nel I libro dell'*Eneide* (I 314, 320), il drammaturgo ferrarese esemplifica l'utilità dell'intervento della divinità ai fini della narrazione dell'antefatto⁶⁴⁹, dimostrando di aver riconosciuto all'interno del tessuto epico dell'episodio cartaginese lo strumento specifico dei «rappresentatori» e il sintomo evidente di quell'efficace incrocio di generi operato da Virgilio. Proprio sotto la guida del principale modello latino, dunque, Giralaldi, anche per non indebolire il tessuto narrativo, non rinuncia a coinvolgere nell'azione le stesse entità ultraterrene introdotte da Virgilio, incurante di essersi esposto con questa scelta alle severe critiche dell'ambiente accademico⁶⁵⁰.

In apertura di scena percepiamo *ex abrupto* le ultime parole di un discorso probabilmente avviato dietro le quinte. Madre e figlio si scambiano, forse camminando verso il centro del palco, entusiastiche considerazioni sull'«impresa» appena compiuta da Cupido: l'innamoramento di Didone (vv. 127-136).

Possiamo immaginare intanto Giunone, in attesa di essere raggiunta, che ascolta stizzita il dialogo e commenta *a parte*⁶⁵¹ (v. 134: «Sete bene ambiduo peste del mondo»; vv. 137-138: «Se dopo tante ingiurie ingiusto è l'odio / che ad Enea porto, qual fia giusto mai?»), udita solo

⁶⁴⁷ Seppur consentito dall'autorità aristotelica è lo stesso stagirita a prescrivere un uso misurato. Cf. *Poet.* 1454b, 2-6: ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἢ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἂ οὐχ οἷόν τε ἀνθρώπων εἰδέναι, ἢ ὅσα ὑστερον, ἂ δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἅπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὄρᾶν. Della macchina ci si deve servire per quanto sta fuori del dramma: per quanto è avvenuto prima e gli uomini non possono sapere, oppure dopo, e che abbisogna di preavviso e di annuncio. Agli dei infatti concediamo di vedere tutto. Trad. di PADUANO (2009, 33).

⁶⁴⁸ Questo non è, forse, il solo motivo per cui Giralaldi Cinzio mette in scena le divinità olimpiche. Ancora una volta la scelta può essere derivata da questioni più pragmatiche, come suggerisce HORNE (1962, 77): «Giralaldi was guided by the thought that these personages were too closely associated with the poem to be omitted without disappointing the spectators».

⁶⁴⁹ «E forse qui mirò Vergilio quando fece comparire Venere ad Enea nella selva in forma di cacciatrice, per dargli certezza della reina Didone e del regno di Cartagine», cf. LD (158). Sul ruolo drammaturgico di questa apparizione nell'economia dell'intero episodio si rimanda all'analisi fatta in precedenza *supra*, pp. 30-31.

⁶⁵⁰ «[...] né maggior numero de dei, né minore vi ho posto ch'egli posto vi abbia», dichiara Giralaldi nella *Lettera in difesa della Didone*. Cf. LD (157).

⁶⁵¹ «Momenti di verità interiore», li definisce PAVIS (1998, 19), con cui il personaggio, inserendosi di nascosto in un dialogo, si rivolge a se stesso e, intenzionalmente, al pubblico a cui segnala la sua vera intenzione o opinione, permettendogli di formulare un proprio giudizio della situazione con cognizione di causa. Si tratta di un espediente tradizionalmente comico. E esso «è usato spesso dal Giralaldi con involontarie sfumature comiche» - PIERI (1991, 136) - dal momento in cui coinvolge generalmente servi, cameriere e nutrici. In questo caso, proponendo un personaggio divino nell'atteggiamento di un semplice popolano il drammaturgo sembra voler mettere ulteriormente in risalto il proprio intento ironico. HERRICK (1965, 74) rileva in effetti in tutta l'opera tragica di Giralaldi «a considerable amount of comic theory and practice».

dagli spettatori, che si fanno inconsapevoli complici del suo doppiogioco. Quella di Amore è un'entrata fugace, presto interrotta dall'annuncio di un'immediata partenza (v. 139: «Or tempo è ch'io ritorni [...]») e subito incalzata da Venere (v. 141: «Vanne, caro figliuol, [...]»). All'uscita di scena di Cupido corrisponde l'aperto intervento nella conversazione di Giunone che immediatamente ribadisce al pubblico la sua anima sarcastica in una serie di frecciate e fini sottintesi rivolte alle divinità rivali (vv. 144-150: «Che fatto illustre? Oh, che superba impresa / avete fatta tu e il figliuol che tanto / or te ne pregi? Certo, sommo onore / è a lui e a te, che da duo numi tali / una femina sia rimasta vinta, / con tante insidie. Certo, che lodare / vi devete ambidue di tali spoglie»⁶⁵²). La replica della dea della bellezza è perfettamente in sintonia con l'etichetta della collega e con le aspettative del pubblico; anche Venere sa come muoversi tra le regole della cortigiania, conosce bene l'arte della lusinga (vv. 151-153; 169-171) e *simulata mente*⁶⁵³ si mostra subito disposta a scendere a patti, e a dare così il suo contributo alla preparazione dell'inganno che metterà in moto l'intera azione tragica⁶⁵⁴. Assistiamo ad uno scambio di battute retoricamente ben studiate che riportano la mente alle *recitationes* e *declamationes* di ambiente accademico che devono aver plasmato la formazione edel dramaturgo ferrarese⁶⁵⁵. Le strategie linguistiche utilizzate da entrambe le dee si basano sull'esibizione di sentimenti di stima, amichevolezza, affidabilità, puramente apparenti e volti alla persuasione dell'interlocutore: si pensi all'ingegnosa tattica di Giunone che attribuisce a se stessa la protezione dell'odiato Enea e a Venere quella dell'estranea Didone (vv. 156-157: [...] E con marital legge / non giungemo il mio Enea con la tua Dido?) al fine di fondere in un unico intento (vv. 166-168)⁶⁵⁶ le proprie divergenze. Il gioco di ambiguità che Giraldis costruisce nel dialogo tra le dee rimanda ancora una volta a dinamiche sociali reali e diffuse⁶⁵⁷, aprendo ad un nuovo ironico rispecchiamento degli spettatori con le situazioni e i personaggi rappresentati⁶⁵⁸.

⁶⁵² Il brano riprende, con la stessa nota ironica, Verg. *Aen.* IV 93-95.

⁶⁵³ Verg. *Aen.* IV 105.

⁶⁵⁴ Nella contesa tra le divinità e nell'inganno che apre l'azione è riconoscibile ancora il modello virgiliano, mutuato a sua volta dalla tradizione tragica greca.

⁶⁵⁵ BIANCALE (1901, 65) annota che «le due dee discutono come due accademiche, ricordando qua e là un po' troppo i versi del Petrarca e del Tasso [...]». BONORA (1966, 400) sostiene che le tragedie del Giraldis sembrano addirittura estratte «di peso da un manuale di retorica». Quest'aspetto del testo è da considerarsi, almeno in parte, espressione della conformazione di docente di Giraldis, detentore dal 1541 della cattedra di retorica presso lo Studio ferrarese. Cf. *supra* p. 79.

⁶⁵⁶ La scena sviluppa il dialogo virgiliano di *Aen.* IV 98-116.

⁶⁵⁷ È bene ricordare, citando LUCAS (1991, 216), che «la comunicazione verbale, alla corte, è davvero un mezzo fondamentale d'intervento sul reale, come azione capace di scatenare una rete di conseguenze fattuali, ma anche come mezzo di deformazione e di ricostruzione del reale».

⁶⁵⁸ La possibilità di attribuire nomi reali ai personaggi giraldiani da parte del pubblico è evidenziata anche da ROMERA PINTOR (2008a, XLIX).

Pur esibendo il proprio scetticismo alla rivale (vv. 172-179), Venere asseconda l'inganno di Giunone lasciando a lei la responsabilità di «disporre Giove alle sue voglie», di intralciare i suoi piani per Enea e «al fine / condur con onestà il commun disegno» (vv. 179-184)⁶⁵⁹. In questo contesto, tra una strizzata d'occhio ai suoi contemporanei e un diligente riferimento ai versi virgiliani, il drammaturgo trova l'occasione di proporre il vero nucleo tematico del dramma: il dissidio tra fortuna, come mezzo con cui Dio esercita la propria volontà e giustizia, e virtù, intesa come utilizzo dell'ingegno in azioni eticamente giuste⁶⁶⁰. Per manipolare a proprio vantaggio la trama virgiliana e adattarla al suo progetto pedagogico-morale, Gibaldi è a questo punto costretto a modificare sostanzialmente l'evoluzione dei fatti dell'*Eneide*, aggiungendo l'elemento umano tra i fattori determinanti dell'innamoramento (e della rovina) di Didone. L'intervento di Amore, fondamentale nel racconto epico, non è qui sufficiente a far crollare le difese della regina fenicia (vv. 193-195: «ella ha sì affisso al core il suo Sicheo / (e io mel so, che ben conosco Dido) / che non potrebbe suellerlo altro amore»); ad esso si deve associare un'ulteriore intromissione di Giunone nei sogni della fidatissima Anna, a cui la dea, predisposte le condizioni per l'unione con Enea (la giornata di caccia, il temporale, la grotta: vv. 188-205), affida il compito fatale di persuadere definitivamente la sorella (vv. 187-190; 196-197). Sebbene Gibaldi affermi che «l'ignoranza del male commesso è principalissima cagione [...] di grandissimo orrore e di grandissima compassione»⁶⁶¹, egli rifiuta l'idea che Didone sia vittima *in scia* della poderosa *Venus*, e conferisce alla regina la piena responsabilità delle sue azioni in quanto frutto di una scelta ponderata; inoltre, «sapendo che non viene la loda od il biasimo se non dalle azioni libere e volontarie»⁶⁶², egli priva il suo amore per Enea della fatalità che aveva presso Virgilio.

⁶⁵⁹ Traduzione letterale di *Aen.* IV 114-116. L'apporto gibaldiriano è percepibile solo nell'espressione «con onestà» (v. 184) che qualifica il sistema di valori entro cui viene calata l'intera vicenda virgiliana.

⁶⁶⁰ Il tema del *Fatus*, già presente in Virgilio (*Aen.* I 110-112), subisce qui una sostanziale ridefinizione. Osserva DALLA VALLE (1967, 184) che «L'adesione dei letterati a Seneca significò, infatti, una presa di contatto diretta collo stoicismo, anzi, con quel neostoicismo romano, che per tanti aspetti era già così vicino al cristianesimo: alla vanità e labilità di ogni grandezza terrena, soggetta ai capricci della Fortuna, si attribuisce così un valore di ammonimento morale; essa viene rappresentata allo scopo di distogliere l'uomo dal desiderare quelli che sono dei falsi beni e d'indirizzarlo verso i veri beni dello spirito». GALLO (2005, 260) parla di sincretismo filosofico che concilia «la lezione cristiana, lo stoicismo senecano e il dualismo platonico». Come si avrà modo di vedere (*infra* p. 265), nell'opera gibaldiriana le divinità pagane si esprimono in termini filosofici cristiani.

⁶⁶¹ Nel *Discorso sul comporre tragedie e commedie*, cf. DISCORSI (182). Anche in quest'aspetto è possibile riscontrare un sintomo della divaricazione, tipica del modo di procedere gibaldiriano, tra testo ed affermazioni teoriche, uso e norma.

⁶⁶² Cf. la lettera a Bernardo Tasso, in CARTEGGIO (324).

L'intrigo delle divinità, eredità della fonte classica, serve dunque solo «per ammolire la sconvenevolezza»⁶⁶³ della passione amorosa di Didone, e permettere al drammaturgo di promuovere presso la corte di Ercole II alcuni fondamentali principi dell'ortodossia cattolica contro le istanze riformiste, innestando sulla tematica antica della *culpa* della regina la questione morale del libero arbitrio, e la difesa della dignità suprema dell'essere umano che, capace di discernere il bene dal male, è padrone del proprio destino⁶⁶⁴.

Venere sembra preoccuparsi delle conseguenze di un'interferenza con la volontà divina, affermando «pur che il Ciel consenta / che ciò socceda » (vv. 206-207), eppure, ripetendo lo schema precedente, si mantiene compiacente verso Giunone e il suo progetto (vv. 207-208): Giraldi sa insinuare così nel suo pubblico il sospetto che doppi fini, finta credulità e condiscendenza caratterizzino entrambe le dee, sospetto che sarà immediatamente confermato dalle parole della divinità della bellezza, una volta rimasta sola in scena. Quasi impaziente di sfogare la sua vena caustica, finora repressa, *Venus* incita la rivale a non «trappor dimora» (v. 209), ad affrettarsi per mettere in pratica il proprio piano (vv. 211). Con l'annuncio della propria uscita di scena - «Io vado ad eseguir quanto ho proposto» (v. 212) - Giunone predispose l'azione al successivo monologo.

Da sottolineare, infine, come Giraldi senta in questi versi l'esigenza di collocare esplicitamente il colloquio tra le dee appena prima dell'alba. L'insistenza sulle coordinate temporali del dialogo - v. 201: «tosto che spunti in oriente il sole»; v. 210: «che l'aurora uscirà tosto del mare» - potrebbe forse racchiudere una qualche indicazione di utilità scenotecnica, un suggerimento per le variazioni delle luci di scena⁶⁶⁵: un aumento graduale della luminosità, da fioca a più intensa, in corrispondenza ad ogni annuncio dell'approssimarsi del sorgere del sole. Non sarebbe anacronistico immaginare che Giraldi, creatore e certamente fruitore di teatro, fosse a conoscenza delle pionieristiche tecniche di illuminazione sperimentate e diffuse già nel primo

⁶⁶³ Ancora CARTEGGIO (326).

⁶⁶⁴ Non si dimentichi che il drammaturgo potrebbe denunciare in questi versi l'influsso di dissertazioni di carattere scientifico-filosofico in circolo per lo Studio ferrarese: nel 1534 ad es. viene pubblicato lo *Zodiacus vitae* di Marcello Palingenio Stellato, che si innesta nella tradizione astrologica estense di stampo platonico in cui, come osserva BRUSCAGLI (1983a, 26), lo studio delle costellazioni «agita in realtà la problematica ben contemporanea del libero arbitrio [...] e la risolve in nichilistica svalutazione dell'antropocentrismo [...]». Proprio nell'incapacità umana di discernere il bene dal male ARIANI (1974, 127) identifica il concetto di «orrore» giraldiano. Sull'argomento si tornerà nell'analisi del coro di III e IV atto.

⁶⁶⁵ Non sarebbe certo il primo esempio di annotazione didascalica sull'uso della luce in Giraldi: cf. SAVARESE (1971, 128). DI MARIA (2002, 195) individua un momento analogo nella *Didone* del PAZZI (115) e ipotizza una soluzione spettacolare simile: «this sensorial experience reinforces in the spectators the sense that they are witnessing the action in the making, and lessens, therefore, their natural resistance to be drawn into the fictional world of the representation».

Cinquecento⁶⁶⁶ e teorizzate a partire dagli anni '50 da Leone de' Sommi, e che ne sapesse sfruttare i principi nei propri allestimenti. Si suppone dunque che anche nelle rappresentazioni giraldiriane potesse essere impiegato il gioco di riverberi di bocce di vetro piene d'acqua colorata poste davanti alle torce, o la diffusione della luce di fiaccole nascoste dietro le colonne e orientate tramite specchi dal momento che, come sappiamo, già il teatro umanistico ferrarese, durante le danze moresche e gli intermezzi, utilizzava il fuoco in scena come consuetudine⁶⁶⁷.

ATTO I: SCENA III

Finalmente libera di commentare sinceramente il piano della rivale e di ridere alle sue spalle, Venere esordisce nel suo monologo. Con una serie di domande retoriche viene sottolineata l'incapacità di Giunone, accecata dalla superbia, di percepire l'inconsistenza delle sue aspirazioni nutrite unicamente da una smisurata ambizione (vv. 213-216). Questi versi, e quelli che seguiranno, sono una creazione originale di Giraldi che sviluppa elementi già presenti nel testo virgiliano ma rimasti impliciti. Partendo dall'efficace (per quanto sintetica) espressione *non adversata petenti / adnuit atque dolis risit Cytherea repertis* di *Aen.* IV 127-128, il drammaturgo coglie l'ironia dell'atteggiamento della dea, ne amplifica la disposizione sarcastica e commiseratoria (ad es. v. 228: «E quasi come supplice mi prega») nei confronti di Giunone, ritratta come una bambina capricciosa e testarda, illusa di poter avere la meglio su un progetto di ordine cosmico (vv. 217-221: «che quantunque ella apertamente vegga / il Fato esser contrario al suo disire / e conosca il voler fermo di Giove, / si pensa di poter vincere il Fato, / che non potria mutar fors'anche Giove»). Una seconda spiegazione delle cause dell'odio di Giunone verso Venere e verso la stirpe troiana (vv. 222-227; cf. vv. 75-79) non aggiunge nessun dato sostanziale allo sviluppo della trama; ciononostante, lo spettatore, in virtù di conoscenze già acquisite, può percepire da un altro punto di vista il conflitto tra la divinità, e farsi una propria opinione a riguardo.

Nell'universo giraldiriano, uomini e dei, indistintamente, non sanno sottrarsi alla seduzione del potere, al gioco politico in cui si scontrano volontà e passioni private in opposizione. Il drammaturgo, attraverso l'esempio di Giunone, mostra ai suoi contemporanei che un'accanita

⁶⁶⁶ Sulle conquiste dell'illuminotecnica rinascimentale cf. POVOLEDO (1958b, 493).

⁶⁶⁷ Alla ricerca degli effetti scenici della luce, e soprattutto dell'«illuminazione psicologica della scena», l'erudito mantovano dedica un discreto spazio dei suoi *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. Cf. DE' SOMMI (63-66). SAVARESE (1971, 128) dà per certa l'adozione di queste stesse strategie, «accorgimenti noti già fin dall'inizio del secolo», nella rappresentazione dell'*Orbecche*, tragedia che, si ricorda, è rappresentata nello stesso 1541. Delle consuetudini effettistiche legate alla danza moresca a Ferrara offre notizia PARDI (1904, 1-27).

e sconsiderata aspirazione al travalicamento dei ruoli, minacciando l'ordine organizzativo di un sistema fortemente gerarchizzato, è destinata a fallire (vv. 235-239: «Quasi ch'ella non sappia che non puote / uno istesso reame aver duo regi, / e ch'è via più d'ogn'altra cosa grave / il far ch'un che si vegga più possente / de l'altro, al suo minor voglia esser pari») e ad entrare in conflitto con la prioritaria ragion di stato. Il rispetto per la scala socio-politica è condizione imprescindibile non solo tra le divinità olimpiche, (vv. 240-242: «Che direbbe ella s'esser io cercassi / con essa a parte de l'impero in cielo? / Com'ora vuol cercar di porre a parte / il troiano poter col popol suo?») ma, come il pubblico può sperimentare, anche all'interno delle corti rinascimentali: si tratta di un ulteriore invito alla riflessione da parte del drammaturgo che propone, sempre attraverso lo specchio deformante di situazioni e personaggi mitici, istanze e problemi del proprio tempo.

Facendo dell'atteggiamento di Venere, astuta maestra di diplomazia, un simbolo di cautela e di calcolo strategico (vv. 247-248: «Ma non son così semplice, ch'anch'io / non conosca le sue coperte insidie»), Giraldi crea un netto contrasto con la palese slealtà e con l'imprudenza di Giunone (vv. 244-248; 273-274), incapace di mettere a frutto la propria intelligenza politica e di comprendere i limiti delle proprie aspirazioni (vv. 271-271: «Tenti Giunon pur ciò che tentar puote, / quel sarà al fin ch'è stabilito in Cielo»), di comprendere che la fine di Cartagine e della sua regina e, per contro, l'apoteosi della stirpe troiana/romana (vv. 266-270), rispondono ad una incontrastabile volontà superiore (cf. *Aen.* I 257-258: *manent immota tuorum / fata tibi*), essendo parte di una storia già scritta, dunque certa, preordinata⁶⁶⁸. A differenza del suo modello latino, il drammaturgo ferrarese sente, a questo punto, l'esigenza di fugare nello spettatore qualunque sospetto che il favore della sorte possa mai mantenersi *immutus*; così, per non rinunciare a suggerire al suo pubblico le prime considerazioni sul tema, centralissimo nel dramma, della caducità della Fortuna, lo ammonisce che il raggiungimento di tutti i risultati di grande portata è sempre una condizione che comporta impegno costante e spirito di sacrificio (vv. 258-259: «Io so che non arriva a sommo onore / chi gran fatica o gran pericol teme») e che, ciononostante, è comunque soggetto ad una facile reversibilità (vv. 254-256: «E ancor ch'io vegga / che se ben piangerà l'Africa, Italia / rider non dee⁶⁶⁹»).

⁶⁶⁸ Nell'*Eneide* (I 257-296) è Giove stesso a rassicurare la figlia Venere del futuro di gloria della sua stirpe. Con un lungo *excursus* il dio ripercorre le gesta di Enea, Ascanio, i loro discendenti fino ad Augusto (cf. *Aen.* I 279: *imperium sine fine dedi*). Giraldi conserva di tutto il brano virgiliano solamente i versi relativi alla distruzione della città dopo l'interminabile strazio (l'anafora «al fine, al fin» - v. 251 - sottolinea il lungo protrarsi dei contrasti) delle guerre puniche (vv. 249-254).

⁶⁶⁹ ROMERA PINTOR (2008a, 20) individua una corrispondenza dell'espressione, in riferimento ad Egitto e Persia, nella prima novella della quinta deca degli *Ecatommiti*.

Ormai in chiusura del suo monologo, la dea Venere ci offre notizie sugli avvenimenti che stanno accadendo fuori scena, utili al progredire dell'azione tragica. Tramite le sue parole sappiamo che intanto Giunone si è recata da Anna «per farle, prima che si desti, / con qualche modo in vision vedere / ciò che da fare avrà con la sorella, / acciò che si congiunga con Enea» (vv. 261-265). Avvalendosi dell'espedito del sogno⁶⁷⁰ con cui la divinità può intervenire nelle decisioni umane, dirottandole o forzandole, Giraldi sembra lasciare ai suoi protagonisti una soglia di libertà d'azione piuttosto limitata che dovrebbe sottrarli dal peso delle proprie scelte; eppure l'intenzione del drammaturgo è, al contrario, quella di attribuire all'essere mortale tutta la responsabilità, dal momento che l'interpretazione (o malinterpretazione) delle visioni oniriche è unicamente opera della razionalità umana. Il processo di lettura critica e di elaborazione del giudizio da parte dello spettatore in questo modo potrebbe risultare notevolmente complicato, sebbene, come vedremo, l'autore applichi al testo, con uno stile «sordo ad ogni movimento plurisprospettico e plurisemantico»⁶⁷¹, una serie di strategie tutte mirate ad indirizzare e restringere il margine interpretativo a disposizione del pubblico.

ATTO I: SCENA IV

La preannunciata alba è finalmente sorta sul palazzo reale di Cartagine. Si comprende immediatamente che l'azione manipolatoria di Giunone ha avuto gli effetti sperati. La scena si apre infatti con il primo monologo di Anna che, appena risvegliata da una visione insolita, esprime la propria «nova allegrezza», un'inspiegabile gioia in grado di farle percepire, per la prima volta, la vicinanza fisica delle divinità che proteggono la sua casata (vv. 278-284)⁶⁷². Si può immaginare la donna, sola sul palco, in un atteggiamento di frenetica attesa, pronta ad obbedire alla volontà della dea (vv. 290-291), al suo «imperio più d'ogn'altro imperio grande» (v. 393), incalzata da una parte da una solida fiducia nella buona disposizione divina, dall'altra lusingata dalla possibilità di vedere realizzati nelle seconde nozze i suoi desideri per la sorella.

⁶⁷⁰ Lo strumento poetico di ascendenza classica del sogno ammonitore o premonitore è una componente strutturale di molte tragedie cinquecentesche – cf. COSENTINO (2003b, 96-111) - finalizzata a toccare, come afferma RUGGIRELLO (2005, 378), «quella zona “liminale” dell'esperire umano dove la ragione e la logica lasciano lo spazio ad altre dimensioni cognitive come l'intuito e le emozioni tragiche per eccellenza della pietà e dell'orrore». BIANCALE (1901, 122) ricorda che il *topos* è presente in tutte le tragedie giraldiane, immancabilmente, almeno una volta. Ne offre qualche esempio ROMERA PINTOR (2008a, 21). Cf. anche *infra* p. 329.

⁶⁷¹ ARIANI (1974, 153).

⁶⁷² Nel sottolineare ai vv. 275-277: «Poi che fondò Didon l'alta Cartago, / avuta io non ho mai speme di bene / si intiera come ora ho [...]», Giraldi trova un espedito per accennare, senza necessità di svilupparlo, al mito fondativo di Cartagine, certamente già conosciutissimo grazie al passo virgiliano *Aen.* I 365-368 e al racconto boccaccesco nel *De muliebribus claris*, cap. XLII.

Esprimendo la volontà di raggiungere Didone per comunicarle i suoi felici presentimenti (vv. 294-296: «La voglio ritrovar e veder s'ella / ha da gli dei cosa che certa sia, / ond'io possa chiarir la mia allegrezza»), Anna sembrerebbe annunciare la propria repentina uscita, mentre, nei fatti, le sue parole fungono da richiamo per il personaggio fuori scena che attende di entrare. Questa strategia, ripetutamente utilizzata nel testo, permette al drammaturgo/corago di mantenere un controllo totale sui movimenti attoriali, dal momento che conferisce al palcoscenico un'inarrestabile forza centripeta sui personaggi⁶⁷³. Infatti, come previsto, l'*unanima soror* scorge in lontananza Didone (v. 297: «Ma veggiola [...]») che, secondo le indicazioni implicite nel testo ha fatto il suo ingresso con l'aria afflitta (vv. 297-299: «e mi par ch'ove or io sono / tutta allegrezza, ella sia tutta doglia, / come ella tema di accidente fiero») e si è forse fermata su un lato del palco, intenta a riflettere tra sé. Sappiamo che è Anna a muoversi verso la «reina», perché Giraldi inserisce tra le parole della donna l'annotazione didascalica dell'azione che dovrà compiere dopo un momento in disparte (rispetto a *Dido* ma non rispetto allo spettatore) per poter captare i lamenti della sorella (vv. 301-302: «poscia che ragionar da sé la veggo) / se intender posso qual cura la prema»)⁶⁷⁴: «Prima ch'io vada a lei qui attender voglio» (v. 300). Il movimento sarà confermato anche successivamente (vv. 324-325) dalla stessa Didone: «Non mi potea or venir persona inanzi / che più che voi, sorella, ora bramassi». Questo frammento di scena permette di osservare chiaramente come, attraverso precisi elementi del codice linguistico che sostituiscono le didascalie esplicite, Giraldi riesca a rendere le parole facilmente traducibili in immagini mentali che mirano a ricostruire una *performance* virtuale del testo scritto in termini di spazialità, prossemica dei personaggi, atteggiamenti e movimenti di scena.

Attraverso questi espedienti il drammaturgo sposta dunque l'attenzione sulla regina fenicia che finalmente può condividere i suoi pensieri con il pubblico. Fin dalla prima apparizione, Giraldi lascia inequivocabilmente intendere il mutamento etico che ha comportato il passaggio attraverso il filtro della modernità per l'eroina virgiliana. Preservando comunque una traccia dell'ispirazione tragica greca di cui era informata già nell'*Eneide*, Didone è colta da su-

⁶⁷³ «Giraldi as stagemanager and producer is in control throughout», cf. MORRISON (1996, 63).

⁶⁷⁴ È sempre il discorso, il recitato, ad indicare i movimenti, gesti, entrate, uscite, avverte SCRIVANO (1982, 95). Entrate ed uscite, posizioni, sono infatti rese esplicite da un personaggio in scena e attraverso le didascalie diventano calcolabili con precisione come uno scandito succedersi. Specificando i propri movimenti sulla scena come personaggi di sacre rappresentazioni, indicando ciò che stanno per compiere, dove intendono andare – osserva SAVARESE (1971, 134) – i protagonisti delle tragedie giraldiane «si devono muovere da un punto all'altro della stessa scena secondo spostamenti esatti: punti o luoghi del palco che devono in qualche modo corrispondere alla scenografia, perché in caso contrario quest'ultima verrebbe a perdere ogni carattere di verisimiglianza, ogni contatto con la rappresentazione».

bito come una donna «illustre e reale» del XVI secolo, desiderosa «di menar vita tranquilla e lieta» (v. 305), alla ricerca di una pace non soggetta dagli imprevedibili rivolgimenti della Fortuna (vv. 303-310): al personaggio Girdaldi associa lo struggimento, l'inquietudine, l'indecisione e un pessimismo cosmico che si fa unica condizione immutabile, connaturata all'uomo (v. 315: «speme non nacque in me di contentezza») e su queste disposizioni d'animo basa la sua «sentenza», vale a dire la composizione «umorale» della sua personalità⁶⁷⁵, a cui si accompagna «il costume» che caratterizza, attraverso parole e azioni, il suo mondo mentale ed emotivo dall'inizio alla fine della tragedia⁶⁷⁶.

Alla sua entrata in scena siamo di fronte ad una donna vessata da lunghe sofferenze (vv. 311-314, ai quali corrisponde la digressione virgiliana di *Aen.* I 341-360), già combattuta, già vittima di un profondo turbamento, quasi presaga (attraverso l'effetto amplificatore dell'ironia tragica) della catastrofe in incubazione: come se percepisse la calma prima della tempesta, Didone prevede che, per un gioco perverso della Sorte, lo stato di grazia in cui il regno sta crescendo dovrà essere controbilanciato dal suo smarrimento interiore (vv. 318-322: «Tutta mi sento conturbata e credo / che, per por la Fortuna del suo fele / fra il dolce de le mie gran contentezze, / poi che turbar non mi ha potuto il regno / di turbarmi cercato abbia la mente»)⁶⁷⁷.

La regina è interrotta nel cuore di queste sue querele dall'intervento, quasi formulare nella drammaturgia giraldiana⁶⁷⁸, di Anna, desiderosa di comprendere le cause della sua afflizione (v. 323: «Che ci è, sorella mia, ch'or si v'affliga?»); v. 334-335: «Or bramo udire / che

⁶⁷⁵ Questo interesse deriva certamente anche dall'ambiente in cui avviene la formazione scientifico filosofica del Girdaldi: cf. MORETTI (1989, 15, n. 18).

⁶⁷⁶ Cf. DISCORSI (199): «Per la sentenza adunque intendiamo in questo luogo la mente, il volere, la volontà, la intenzione, l'animo dell'uomo [...] e quindi noi comprendemo lui essere turbato o lieto, piacevole o crudele, benigno o aspero, e altre simili alterazioni dell'animo [...] dimostrate e dalle azioni e dalla parole». Il personaggio si fissa in una tipologia etica precisa che lo induce a comportarsi con assoluta coerenza, poiché, secondo quanto afferma Girdaldi «l'incostanza è biasimevole in una medesima azione». Cf. DISCORSI (209). Sulla scorta della definizione di Aristotele (*Poet.* 1454a, 16-26: Παρὶ δὲ τὰ ἥθη τέταρτά ἐστιν ὧν δεῖ στοχάζεσθαι, ἐν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρῆσθὰ ἤ. [...] δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα: [...] τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. [...] τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν. [...]), il drammaturgo (200-201; 235) stabilisce che coerenza, bontà, adattabilità e verosimiglianza siano le caratteristiche che determinano il «convenevole costume» del personaggio. Infatti, più che a costruire figure a tutto tondo, a cui imprimere grande mobilità psicologica, conclude HORNE (1962, 101), Girdaldi mira a disegnare personaggi «that behave consistently», ma quasi astratti. In fondo Girdaldi sa che per essere assunta ad *exemplum* edificante la sua eroina non deve subire sostanziali oscillazioni mentali e comportamentali che comprometterebbero il suo preciso «abito dell'animo».

⁶⁷⁷ Il temperamento di Didone sembra non subire nell'opera giraldiana la stessa metamorfosi che mostra Virgilio da una sicurezza regale allo snaturamento posteriore all'infrazione del *pudor*. L'impoverimento della figura dell'eroina classica, trasgressiva ed eroica, rimette in discussione i fondamenti stessi della tragedia, poiché immobilizzato, il personaggio principale si vuota della propria sostanza drammatica. A questo proposito cf. LUCAS (1990a, 283-300).

⁶⁷⁸ Espressione simile torna nei colloqui tra l'eroina e il suo confidente in tutte le tragedie giraldiane: si rimanda a proposito all'*exursus* offerto da ROMERA PINTOR (2008a, 26).

cosa è che vi annoia»). A sua volta Didone è ansiosa di liberarsi del peso del «novo / e molesto pensiero» che la ingombra, e di sfogarsi con la fidata sorella (vv. 324-328).

Si apre a questo punto un lungo colloquio tra le due donne, che ricorda i trattati in forma di dialogo cari ai teorici antichi e alla filosofia umanista: esso si andrà strutturando come un tipico dibattito confutatorio, un botta e risposta in cui ognuna delle due parti cerca di far valere il proprio punto di vista smontando di volta in volta le argomentazioni dell'interlocutore attraverso i mezzi di una ormai collaudata retorica classicheggiante mutuati direttamente dalle opere teoriche di Quintiliano e Cicerone, riportate alla luce appena un secolo prima⁶⁷⁹.

Seguendo quasi alla lettera la traccia dell'*incipit* del IV libro dell'*Eneide*⁶⁸⁰ la Didone giraldiana ammette di sentirsi turbata dalla presenza del «forestier troiano», del quale ha subito, suo malgrado, tutto il fascino (vv. 345-348: quindi ho così le sue virtù affisse / al core e lui sì ne la mente vivo, / che mi vanno per l'animo pensieri / che tutta mi empion d'incredibile noia). Riconoscendo «i segni de la [...] antica fiamma» la regina si sorprende a desiderare di «mutar sentenza», di rompere il patto di fedeltà con il defunto marito (vv. 349-357) per amore del solo uomo che con le sue qualità ha potuto nuovamente piegare ogni suo senso: (vv. 358-360: «E se scaldar si potesse di novo / foco il mio cor, costui solo potrebbe / levarmi la memoria di Sicheo»). Nelle sue parole (vv. 337-343) che sottolineano «prodezze», «pietade», «valore», «bellezza», «maestà molta», «animo grande» e «divina stirpe» dell'eroe, Enea corrisponde all'ideale del principe rinascimentale in grado di conciliare capacità politica e virtù etico-religiose, spirito calcolatore e responsabilità verso i sudditi, smania di gloria e *pietas*. Si può pensare che, al di là del tributo a Virgilio, attraverso la sua immagine, Giraldis abbia inteso stimolare il suo pubblico ad una riflessione sulla sua proposta di *optimus princeps*, in accordo

⁶⁷⁹ Riconosce la struttura anche HORNE (1962, 77). Ricordiamo che nel 1416 Poggio Bracciolini riscopre il testo integrale della *Institutio oratoria*; mentre nel 1421 Gerardo Landriani rinviene in un unico codice *De inventione, Rhetorica ad Herennium, De oratore, Orator e Brutus*. Cf. a proposito SABBADINI (1967, 78; 100).

⁶⁸⁰ *Aen.* 1-29: *At regina gravi iam dudum saucia cura / vulnus alit venis et caeco carpitur igni. / Multa viri virtus animo multusque recursat / gentis honos; haerent infixi pectore vultus / verbaque nec placidam membris dat cura quietem. / Postera Phoebæ lustrabat lampade terras / umentemque Aurora polo dimoverat umbram, / cum sic unanimam adloquitur male sana sororem: / 'Anna soror, quæ me suspensam insomnia terrent! / quis novus hic nostris successit sedibus hospes, / quem sese ore ferens, quam forti pectore et armis! / credo equidem, nec vana fides, genus esse deorum. / Degeneres animos timor arguit. Heu, quibus ille / iactatus fati! quæ bella exhausta caneant! / si mihi non animo fixum immotumque sederet / ne cui me vinclo vellem sociare iugali, / postquam primus amor deceptam morte fefellit; / si non pertaesum thalami taedaeque fuisset, / huic uni forsitan potui succumbere culpa. / Anna (fatebor enim) miseri post fata Sychæi / coniugis et sparsos fraterna caede penatis / solus hic inflexit sensus animumque labantem / impulit. Agnosco veteris vestigia flammae. / Sed mihi vel tellus optem prius ima dehiscat / vel pater omnipotens adigat me fulmine ad umbras, / pallentis umbras Erebo noctemque profundam, / ante, pudor, quam te violo aut tua iura resolvo. / ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores / abstulit; ille habeat secum servetque sepulcro.*' Del dettato Virgiliano Giraldis sembra ricalcare soprattutto le espressioni formulari: si pensi ai vv. 343: «Dal timor si conosce una vil alma» e 556-357: «[...] conosco / i segni in me de la mia antica fiamma».

con il modello delle tragedie senecane e con la tendenza della letteratura controriformista. Allo stesso modo è plausibile che l'autore abbia voluto in qualche modo rendere esplicito al duca, che sappiamo essere primo spettatore, il proprio intento encomiastico attraverso il recupero di una leggenda strettamente connessa con il ciclo troiano, da cui Enea può emergere come prefigurazione eroica della gloriosa progenie ferrarese, in linea con la tradizione risalente a Strozzi e Boiardo: anche Giraldi tenterebbe a suo modo di nobilitare la genealogia estense, «una genealogia non “anagrafica” bensì morale»⁶⁸¹.

Pur di fronte a tale “perfetto partito” Didone, donna onorata e virtuosa come prescrive tanto la tradizione classica quanto l'etica cinquecentesca, è consapevole di non poter trasgredire l'imposizione morale del *pudor*, («l'Onestà»), e invocando su di sé la vendetta delle divinità (vv. 361-369, cf. *Aen* IV 24-29), firma ufficialmente la sua condanna.

Anna ascolta le parole della sorella ma, ancora condizionata dalla «letitia nova» ispirata dalla visione di Giunone, rovescia subito le sue perplessità avvertendo la regina che quegli stessi dei che, «solleciti del [suo] util», hanno pianificato l'incontro con «un re così degno», troverebbero inopportuno dopo l'assalto di Amore il suo diniego verso l'eroe troiano (vv. 378-384). Didone non è minimamente persuasa: cosciente dell'inconciliabilità con un disegno superiore che vuole Enea a capo di un regno diverso da Cartagine (vv. 394-401), ella considera la rottura del suo voto di castità e il matrimonio con uno straniero una scelta politica dalle gravi implicazioni pubbliche, troppo rischiosa per gli equilibri geopolitici della sua città minacciata dal risentimento dei sovrani confinanti che tante volte aveva respinto (vv. 385-393, cf. *Aen* IV 35-37)⁶⁸². Tale argomentazione è per Didone sufficiente a troncarsi all'improvviso ogni discussione (vv. 402-404: «sì che per questo e per esser io ferma / di non voler più mai prender marito, / lasciamo il ragionar di simil cosa»). Anna insiste; e facendo leva sull'affinità empatica che la lega alla sorella (vv. 408-409: «Come poss'io non volentier udirvi, / essendo voi di me la miglior parte?»), continua la sua opera di fine persuasione. Giraldi dimostra, spe-

⁶⁸¹ RICCÒ (2005, 29). Ancora una volta il teatro si mostra come «luogo ideale di dibattito e di celebrazione dell'uomo, ma anche di celebrazione sacrale» - MAROTTI (1974, 20). Come osserva infatti LUCAS (1987, 584-585) «l'homme d'Etat diplomate est à l'honneur: le pape Paul III sur la scène politique italienne et Hercule II d'Este dans la vie quotidienne de Giraldi en sont de vivantes incarnations». Le stesse caratteristiche di buon sovrano (equo, prudente, clemente, illuminato) in qualche modo già rintracciabili nella tradizione tragica estense, ad es. nella rappresentazione di Borso del *De captivitate ducis Jacobi*, sono attribuite ancora ad Ercole nel COMMENTARIO (168; 176). Vd LEBATTEUX (1974, 244-246).

⁶⁸² Il nubilito come responsabilità pubblica, una certa chiusura nazionalistica, l'esplicito richiamo alle conseguenze politiche delle scelte private sono tematiche particolarmente sottolineate nelle versioni drammatiche del mito di Didone del Rinascimento inglese: dalla *Dido* (1583) di Gager, alla *Dido Queen of Carthage* (1586) di Marlowe, risulta evidente che nel personaggio virgiliano può essere riflessa l'immagine di Elisabetta I come *Regina Virgo*. Si veda a questo proposito BONO – TESSITORE (1998, 145-181). Qualche appunto sulle influenze del teatro rinascimentale italiano su quello inglese cf. CUNLIFFE (1907).

cialmente attraverso il personaggio di Anna di credere nelle incomparabili potenzialità suggestive del linguaggio retorico che fanno dell'eloquenza «quell'arte che si può veramente dire la vera e sola dominatrice de' cuori umani; facendo ella di loro ciò ch'ella vuole, col piegarli ad ira, a misericordia, a pace, a guerra, ad assolvere, a condannare, ai risi, ai pianti, e, finalmente, a tutte quelle affezioni degli animi, a che piace all'oratore di condurre chi l'ascolta»⁶⁸³. La parola non come illustrazione ma come arma persuasiva, motore dell'azione capace di plasmare gli eventi «Giraldi focalizza la sua tragedia sulla dinamica del rapporto tra Didone e Enea. [...] sia la partenza di Enea che la morte di Didone sono lo sbocco fattuale del rapporto dialettico tra i vari personaggi»⁶⁸⁴. Illustrando così la necessità di «tramutar pensiero» quando le circostanze lo impongono (vv. 410-415), rinforzando la fiducia dell'interlocutore con dettagli che suggeriscono la propria confidenza e sincerità (v. 416: «Lodata insino ad ora i' vi ho»; v. 421: «come fra noi più volte abbiamo detto»; vv. 428-429: «vi giudicarei sciocca, (che vo' dirvi / il vero, da sorella)»); vv. 476-478: «i' vi conforto / a credere al parer di chi più v'ama / che se medesima»), sfoderando le sue massime dal significato pregnante come ammonimento (vv. 431-435: «Tanto di rado appar, sorella, cosa / a cui sicuramente altri si appigli, / che quando si offre non si dee schivare / di prenderla e fuggir s'altri la lascia, / si duol del Cielo a torto e de la Sorte») e rivalutando la possibilità delle seconde nozze con «un re così ornato / di qualunque virtù ch'a re convenga» sotto la luce dei benefici a venire (un amore incondizionato, una potente difesa contro i nemici, un impero più che mai florido, cf. vv. 426; 465-469; 479-481), Anna mette in gioco tutta la sua arte retorica allo scopo di mostrare alla sorella la liceità dell'intervento umano di fronte ai segni della provvidenza (vv. 452-455: «Né perch'egli dett'abbia che l'Italia / promessa gli è da l'ordine de' Fati, / creder ciò che non sia immutabil questa / disposition, sì ch'aver debba effetto»). Appare evidente che nell'enfatizzare il pragmatismo e lo spirito critico della confidente di Didone, Giraldi scelga di fare di questo personaggio cerniera il “libero pensatore” della sua *pièce*, e il motore del dibattito sull'argomento rinascimentale della predestinazione: è attraverso l'immane voce controcorrente che apre discussione tra i personaggi che lo spettatore è portato ad una riflessione su questioni etiche contemporanee o di valore universale.

La tirata di Anna (che tematicamente segue lo sviluppo virgiliano di *Aen.* IV 31-53) consegue i suoi primi effetti sulla regina fenicia, sebbene l'utilizzo della litote nell'espressione

⁶⁸³ Queste parole di Giraldi sono premesse alla prima edizione delle *Orazioni* di Alberto Lollio .Cf. CARTEGGIO (382).

⁶⁸⁴ LUCAS (1991, 211-212).

«Non mi son spiaciute / Anna, le ragion vostre» (vv. 481-482) suggerisca la presenza di altre resistenze da abbattere. Ad ostacolare la loro caduta restano ancora le stesse questioni di carattere politico⁶⁸⁵ e altre remore strettamente morali legate all'inosservanza dello stato vedovile come causa di una perdita della credibilità sociale (vv. 497-499: che ben sapete, in quanto poca / stima appresso i più saggi sia colei / che, morto il primo, altro marito prende)⁶⁸⁶. Di fronte a tali argomentazioni, considerate «di poco valor» perché facilmente aggirabili (vv. 500-503), Anna adotta una sorta di strategia socratica che mira a mettere in risalto le incongruenze che il suo interlocutore porta con sé senza esserne consapevole; così, trovandosi a sottolineare l'ironia sottesa alla sua fallace visione, mostra a Didone che la sua unica speranza di mantenere la pace è attraverso la protezione di Enea, che i fragili rapporti con i re africani dovrebbero intimorirla proprio perché è la sua condizione di donna, per di più sola, a mettere in pericolo il regno (vv. 515-522) e che nella sua situazione di reggente abbandonata a se stessa⁶⁸⁷ le seconde nozze non sono un capriccio dettato da «vana e sciocca voglia», ma una concreta necessità di sopravvivenza, un'imperdibile opportunità di «schifar danno e vergogna» (vv. 523-546).

La regina sembra ormai persuasa. Ma essendo figlia del suo tempo, ella non può prescindere dalle convenzioni sociali e, accettata l'idea di un nuovo matrimonio, ormai sognato come «castella in aria», è costretta a preoccuparsi della possibilità di essere rifiutata dall'eroe e mettere così a repentaglio la propria reputazione e credibilità di fronte alla corte (vv. 547-553)⁶⁸⁸. A questo punto Didone ha solo bisogno di essere rassicurata. Anna sa come lusingare

⁶⁸⁵ Cioè il timore per le eventuali rivendicazioni dei bellicosi re confinanti. Cf. *supra* p. 311.

⁶⁸⁶ Per bocca di Anna il drammaturgo poco più tardi ribadirà sentenziosamente: «che chi non ama l'ossa, non amava / né anche colui del quale esse fur ossa» (vv. 530-531). Una donna davvero onesta deve infatti conservare intatta la fede «all'ossa ed al cenere di quello onorato e magnanimo Signore, col quale fu legata» ed essere «chiarissimo specchio dello stato vedovile». In questa lettera a Laura Eustochia d'Este, promossa a prototipo di virtù coniugale - che fosse amante ufficiale del duca Alfonso I dopo la morte di Lucrezia nel 1519 o sua legittima moglie è tuttora in discussione: cf. CHIAPPINI (2001, 267-268) - Giraldi mostra che, al di là della finzione poetica, questo principio dovrebbe, nella sua mentalità, governare costantemente la condotta femminile. Cf. CARTEGGIO (445). Si rimanda a *supra* pp. 141 ss. per la concezione generale dei rapporti coniugali in Giraldi.

⁶⁸⁷ In pochi versi torna un doppio riferimento alla concezione femminile come “sesso debole”: vv. 515-518: «Creduto han cosa agevole l'avere / vittoria di una donna, ma veggendo / un capitano qui, come Enea fia, / muteranno pensier»; vv. 533-537: «Femina sete, abbandonata e sola / in region straniere, e dal fratello / avuta in odio [...]; / [...] / non avete altri intorno che nimici».

⁶⁸⁸ Questa preoccupazione sembra a tratti superare lo scrupolo morale del *pudor* virgiliano, il rispetto per se stessa o il proprio onore che, dovrebbero essere la prima causa del suicidio secondo quanto dichiara l'Argomento della tragedia, «dato strutturale della favola che giustifica la porzione della vicenda rappresentata in palco» - RICCÒ 2008, 226): «Didone, tenendosi schernita, vinta dal dolore per la perdita onestà, se stessa uccide». Si veda infatti SOLIMANO (1990, 282): «[...] più che la relazione con la città, semmai è posta in luce quella con la cerchia ristretta della corte, più che la responsabilità verso il popolo si evidenzia il peso della dignità che impone il codice regale, più che l'orgoglio della regina e del suo popolo, offesi, si sottolinea il disonore di un'unione prematrimoniale e per giunta con uno straniero». In questo dettaglio è

il suo desiderio fino a farla capitolare; basterà ricordarle le sue grandi qualità, la grandezza che la rende «calamita» per Enea, monarca suo pari, allettato di trovare a Cartagine una pace duratura (vv. 565-588)⁶⁸⁹ e insinuarle la certezza del suo amore corrisposto, facendosene testimone diretta (vv. 557-564): «mentre egli a noi la miserabil sorte / de l'infelice Troia raccontava, / nell'alta maestà del real viso / scorsi ben io certe fiammelle accese / (e scorgere anche voi le vi poteste) / di onesto fuoco, che mi fan pensare / ch'a temer non si avrà che non vi voglia / (quando il vogliate voi) per moglie avere», vv. 583-585: «Ma perché voi sapete quanto spesso / meco ragioni Enea, quanto mi creda, / e quanto i suoi pensieri anche mi affidi»: la regina mostra così la sua disposizione a farsi oggetto di una volontà esterna, ritrovandosi in una posizione di immobilità all'interno della struttura drammaturgica.

Consolata di avere dato un senso alla sua visione notturna e di poter contare sulla protezione di Giunone, Anna a questo punto ha il consenso⁶⁹⁰ della sorella per sfruttare la confidenza (già virgiliana, cf. *Aen.* IV, 421-424) con l'eroe troiano al fine di sondare i suoi sentimenti per la regina.

Il lungo dialogo si conclude con l'invito di Anna a lasciare la scena, ad entrare in casa (vv. 601-602: «fia bene, / sorella mia, che se n'andiamo in casa»), di compiere sacrifici propiziatori perché le divinità possano pronunciare solennemente la loro volontà (*Aen.* IV 50) e fi-

molto evidente la stretta parentela ideologica (oltre che tematica) con la *Sofonisba.*, primo «drama de honor» italiano. Sulle determinazioni del concetto di «onore» nell'opera del Trissino, cf. DE TORO (2004, 327s.).

⁶⁸⁹ Rifiutando programmaticamente un uso troppo serrato del linguaggio metaforico, specialmente se eletto a strumento volto a ricercare il diletto del pubblico attraverso la meraviglia, Giraldis, come i maestri della retorica umanista, bandisce dalle proprie opere gran parte di similitudini e immagini che possono chiudere il testo in un ermetismo di difficile comprensione. Cf. DISCORSI (213): «E quantunque quelli figurati modi di dire stiano lodevolmente nella tragedia, se sono posti a luoghi loro, dee non di meno il discreto scrittore cercare di non porgli così, che diventi il parlare uno enigma; cioè tanto oscuro, che in vece della luce che dee dare alla favola la faccia tenebrosa; ché quantunque Aristotile dica che l'enigma conviene al poeta, non intende egli di questa oscurità, ma ci vuole significare che debbono essere sotto velame le cose poetiche espresse [...]». La strategia è tipicamente manierista e diventerà quintessenza della cultura barocca: il drammaturgo utilizza questo argomento nella critica al collega padovano Speroni, ben più orientato verso un «vizioso parlare», una ricerca dell'effetto emotivo attraverso le risorse del linguaggio. Nel GIUDIZIO (114) dichiara: «[...] gli abbellimenti inutili e lontani dalla qualità della materia e dalla natura delle cose di che si ragiona, e fuori di tempo e di luogo usate, tolgono la forza al ragionamento»; «ancora che queste cose [i modi figurati] aggiungono alle volte gravità, ornamento, forza e splendore alle compositioni, se vi sono sparse per entro di maniera che siano come finissime perle, sparse in uno vario e pretiosissimo riccama, così, postevi in troppa abbondanza, le fanno inutili e spiacevoli a chi le legge». Osservazione simile nei DISCORSI (214). Non a caso Giraldis predilige la sentenza, «il luogo del costume, della moralità, il luogo antimetaforico per eccellenza», commenta JOSSA (1996, 177). Ciononostante egli non rinuncia ad avvalersi del linguaggio figurato, quando non compromette la lettura del messaggio. Un esempio, che non ha nulla a che vedere con le similitudini virgiliane, è offerto in questi versi: (vv. 573-574; vv. 581-582).

⁶⁹⁰ Il drammaturgo conserva una qualche ambiguità nella risposta positiva di Didone utilizzando il condizionale «sarei forse / contenta» (vv. 590-591) al posto dei perentori indicativi virgiliani *Aen.* IV 54-55: *His dictis impenso animum flammavit amore / spemque dedit dubiae menti solvitque pudorem*. ROMERA PINTOR (2008a, 36) percepisce questa modifica giraldisiana come una «finura psicológica mayor en el carácter de Dido».

nalmente rivolgersi ad Enea «sì che il tutto sortisca onesto fine» (vv. 600-607). Didone lascia andare la sorella, dandole ordine di organizzare il rituale, e rimanda la propria uscita di scena (v. 610: «che senza molto indugio, i' verrò anch'io»): il pubblico viene così preparato ad assistere al primo monologo della protagonista.

ATTO I: SCENA V

Sono le prime parole che Didone si concede a cuore aperto, in una pausa di profonda introspezione personale. In questo frangente l'azione esterna è quasi annullata, il parlare si fa «[...] traduzione degli avvenimenti, dei pensieri e degli stati d'animo dei protagonisti»⁶⁹¹, lasciando che la tragedia si sviluppi nell'interiorità dei personaggi, attraverso i loro conflitti interiori⁶⁹². Per riprodurre le considerazioni intime dei suoi protagonisti sulle cose gravi concernenti la vita dello stato o questioni esistenziali e per farle “diventare voce”, Giraldi propone «parole degne della persona e del soggetto ch'ha per le mani» e fa in modo che l'attore riproduca per il proprio personaggio tragico i «grandi discorsi» tenuti a corte, non «altrimenti che se essi si facessero nelle più segrete e più riposte stanze de' signori [...]»⁶⁹³.

Ed è così che possiamo vedere la regina, una volta libera da condizionamenti esterni (cf. v. 638: «quando meco i' mi consiglio»), precipitare di nuovo nel dubbio, in un'incertezza che cessa di essere limitata alla situazione contingente per diventare esistenziale. In questo delicato momento in cui sarà determinato il suo destino, le riflessioni di Didone assumono infatti toni filosofici di tradizione platonica, che pongono in risalto la contrapposizione netta tra bene e male, l'aspirazione umana alla *sapientia* contrapposta alla condizione innata di stoltezza (di memoria erasmiana), la conseguente esposizione a forze demoniache e alla sventura che dominano il mondo sublunare. Mostrando dunque l'esigenza di inquadrare ideologicamente la sua protagonista, Giraldi si stacca formalmente dalla traccia virgiliana e vi aggiunge questo monologo. Il modello originale resta comunque percepibile nel sottotesto attraverso il rimando ai fitti spunti che suggeriscono lo stato emotivo della regina: lo smarrimento, la mania, l'atteggiamento lunatico (cf. *Aen.* IV 54-89)⁶⁹⁴.

⁶⁹¹ LUCAS (1991, 210) si sta qui riferendo ai meccanismi riscontrati nella *Rosmunda* di Rucellai. È possibile (seppur in misura minore) annotare un simile atteggiamento di riduzione dell'azione alla parola anche in alcuni luoghi dell'opera di Giraldi.

⁶⁹² «E questo parlare di sé solo mi pare apportar tanto di gravità reale all'azione che il tralasciarlo sia più tosto vizio che no», cf. LD (167).

⁶⁹³ LD (167). In questo modo il drammaturgo risponde alle critiche mosse alla *Didone*, secondo le quali, i protagonisti della tragedia, nei loro monologhi, non tengono conto del proprio alto rango e parlano «fuori del decoro» e, inverosimilmente, di fronte ad un pubblico.

⁶⁹⁴ ROMERA PINTOR (2008a, 37) suggerisce (forse non troppo a ragione) che in questo modo Giraldi conferisce alla

Il discorso di Didone parte dal presupposto che l'impossibilità di individuare la strada giusta da percorrere sia una condizione connaturata all'uomo, l'unica fonte dei suoi mali, che gli deriva da una incapacità «di veder da se stesso il peggio e il meglio» (v. 614), di percepire la verità dietro l'aspetto ingannevole delle cose (611-616). L'esperienza che passa attraverso i sensi ha il potere di abbagliare la mente facendole cogliere solo «l'apparenze false», «proprio come / ciechi a i colori o come talpe al sole» (vv. 621-622)⁶⁹⁵, obbligandola ad oscillare tra illusorie verità; tale ignoranza del bene impedisce all'uomo di svincolarsi da un concetto totalmente arbitrario di Fortuna e di assumersi la responsabilità delle proprie decisioni (vv. 623-627).

Ben consapevole di non essere tra i felici «che sì chiaro hanno di ragione il lume, / ch'antiveder pon quel ch'avenir deve», Didone si trova dunque combattuta tra due alternative ugualmente valide, tra le sollecitazioni della sorella e la fedeltà alle ceneri di Sicheo (vv. 628-639), intrappolata tra il legame col passato, il timore di offendere la memoria del primo marito e di scatenare i suoi risentimenti, e le esigenze del presente, la responsabilità di dare protezione a se stessa e al suo popolo contro gli innumerevoli nemici. Condotta continuamente da un pensiero all'altro Didone percepisce se stessa «come nave che da vari venti / combattuta è nel mare e quinci e quindi, / e non scorga a qual via debba piegarsi / per torsi da tempesta e gire al porto: / ma come buon nocchiero in dubbia via / tien sempre gli occhi in quella stella fissi, / che il dritto del camin perder nol lascia» (vv. 660-666)⁶⁹⁶. Affidando il suo disorientamento alla stella polare, qui identificata con gli auspici divini (vv. 667-672), ma tradizionalmente associata a Cristo, per la prima volta dall'inizio della *pièce*, Didone si esprime in termini filosofici cristiani, sovrapponendo alle divinità greco-latine un'evidente patina cattolica⁶⁹⁷. La pre-

sua Didone una maggiore densità psicologica e capacità introspettiva rispetto al modello latino.

⁶⁹⁵ Per il *topos* letterario dell'inganno dei sensi nel resto della produzione giraladiana si veda ROMERA PINTOR (2008a, 38).

⁶⁹⁶ L'immagine, già petrarchesca, è ripresa da Ludovico Dolce che la attribuisce però ad Enea. Cf. DOLCE (36, vv. 479-481): «E sto sì come combattuta nave / in mezo l'onde da diversi venti / c'hor da quel lato, or da quest'altro inchina». Non è da escludere che qui e altrove il drammaturgo veneziano abbia potuto “prendere spunto” direttamente dall'erudito ferrarese, a cui, tra l'altro, è legato da rapporti di stima e amicizia: lo dimostra la lettera a Bernardo Tasso (1559), chiusa con la richiesta di salutare «il signore Dolce [...] e gli altri comuni amici» - CARTEGGIO (356) - e soprattutto lo dimostra la decisione di inserire sei epistole del Cinzio nel volume di *Lettere di eccellentissimi uomini* (1554) affinché potessero offrire utili esempi di scrittura epistolare, argomentativa - CARTEGGIO (116-120; 132-135) - e consolatoria - CARTEGGIO (135-142; 210-213; 213-219; 254-255).

⁶⁹⁷ D'altronde, spiega SEZNEC (1990, 129), «la funzione o una delle funzioni assolute dalla mitologia pagana durante il Rinascimento è proprio quella di veicolo del pensiero filosofico di molti umanisti» (ad es. nel *De libero arbitrio* di Lorenzo Valla): così paganesimo antico e cristianesimo moderno si intersecano continuamente anche nella concezione religiosa giraladiana: si consideri ad es. che nel DsS (87), il drammaturgo si riferisce al Dio cattolico con gli epiteti del Giove latino (ottimo massimo). SAVARESE (1971, 126) sottolinea le difficoltà della critica di comprendere fino in fondo il «miscuglio pagano-cristiano» delle

senza di *topoi* appartenenti ad un immaginario comune e alla memoria collettiva, che rivelano una parentela con le modalità espressive della predicazione religiosa⁶⁹⁸, può sostenere il messaggio facilitandone la comprensione da parte del pubblico, grazie ad un processo che, sovrapponendo il significato traslato a quello letterale, permette la visualizzazione di concetti altrimenti astratti, secondo una chiave interpretativa preimpostata⁶⁹⁹.

Si avrà maniera di osservare come Giraldi, con una certa ironia e in totale opposizione con la logica di questi versi, attraverso il rimando a precisi dettagli sensoriali, utilizzi come ponte verso l'emotività dei suoi spettatori proprio l'enfasi sull'umanità della regina, soggetta alla malinterpretazione dei segni e alla percezione alterata delle cose⁷⁰⁰.

ATTO I: CORO

Giustificando l'uscita di Didone con l'allestimento dei riti sacrificali, Giraldi lascia libero lo spazio scenico per l'ingresso delle donne di Cartagine, il coro costituito da un numero imprecisato di ancelle della regina a cui è affidata la chiusura degli atti. Si tratta di un momento di rottura dell'azione scenica e del flusso narrativo, immediatamente messo in evidenza dalle sue "anomalie" strutturali ed esecutive, indirizzato alla fondamentale funzione di «muovere gli affetti» nel pubblico.

Al coro è dunque imposta una forma stilistica superiore ed una dizione adeguata che non tiene conto delle regole compositive generali. All'utilizzo sistematico degli endecasillabi sciolti, versi «convenevolissimi alla scena»⁷⁰¹, Giraldi sostituisce l'adozione della rima secondo schemi metrici variabili⁷⁰², ed una compenetrazione di versi «parte interi e parte rotti»,

tragedie giraldiane.

⁶⁹⁸ Come mostra SABBADINI (1967, 116), la sovrapposizione e lo scambio tra teatro e retorica «metteva in relazione l'universo del recitare, del danzare e del cantare con l'universo della parola efficace e delle sue dimensioni pubbliche e formali, come il panegirico o la predicazione».

⁶⁹⁹ LUCAS (1984, 51): «[...] les images conventionnelles ont l'avantage d'aiguiller l'esprit du lecteur vers des associations automatiques, et donc obligées, vers des réflexes culturels conditionnés qui protègent le sens littéral du texte de toute interprétation imprévisible et non voulue par l'auteur». Sullo stesso concetto cf. ancora LUCAS (1991, 219). Si tratta di richiami metaforici ricavati dalla tradizione classica, biblica e ascetica (insieme alla metafora della vita come navigazione, tornano spesso le immagini della polvere in balia del vento, del fumo, della corrente del fiume, delle onde del mare come divenire, della tempesta, del naufragio) che Giraldi utilizza in tutto il suo *corpus* drammatico - cf. ROMERA PINTOR (2008a, 41) - e nella sua produzione privata - ad es. cf. CARTEGGIO (282-283).

⁷⁰⁰ Già Virgilio (vv. 65-66: *heu, vatum ignarae mentes! quid vota furem, / quid delubra iuvant?*) metteva in luce, attraverso l'*editorial intrusion* - OTIS (1963, 61-96) - ovvero attraverso la sua voce fuori campo, questo atteggiamento della regina. Cf. *supra* p. 33.

⁷⁰¹ DISCORSI (96). Delle ragioni della scelta metrica giraldiana si è discusso *supra* pp. 104-105.

⁷⁰² GUERRIERI CROCETTI (1973, 25) identifica nell'utilizzo della rima, specialmente nei cori e in scene particolarmente patetiche, la necessità dell'autore di «impressionare gli spettatori con l'efficacia dei loro significati morali e col calore degli affetti». Circa la struttura metrica dei cori NERI (1904, 120) sottolinea che

vale a dire parte endecasillabi regolari, parte settenari⁷⁰³, allo scopo di esprimere «più soavità» e maggiore *pathos*, «ché, come i versi interi fanno la gravità, così i rotti la dolcezza»⁷⁰⁴. In un tessuto testuale generalmente parco di ricercatezze formali⁷⁰⁵ il drammaturgo introduce un complesso gioco di accorgimenti retorici, preferibilmente nella forma della sentenza, dell'antitesi o della rievocazione della metafora per veicolare più efficacemente i contenuti educativi⁷⁰⁶: il linguaggio figurato funziona infatti da cassa di risonanza, serve ad amplificare le impressioni dello spettatore, a suscitare pietà e terrore, sentimenti fondamentali nel processo pedagogico innescato dalla tragedia⁷⁰⁷.

Facendone il mezzo privilegiato con cui esprimere la propria voce e personale posizione⁷⁰⁸, Girdali tende a concentrare negli intermezzi corali gli stimoli intellettuali, filosofici e

nella *Didone*, come nell'*Orbecche* scritta precedentemente, Girdali non offre «nulla di notevole, seguendo l'uso anteriore della stanza di canzone».

⁷⁰³ Si noterà nel testo, nelle sezioni corali, un'alternanza di versi di lunghezza normale e di più corti, di poche sillabe. Si sta facendo qui riferimento a questo tipo di versificazione. L'adozione della polimetria rappresenta, non va dimenticato, un'ulteriore passo della tragedia cinquecentesca verso il superamento delle norme tradizionali; cf. a proposito CREMANTE (1991, 166). Va ricordato che Girdali rifiuta l'endecasillabo sdrucchiolo, metro della commedia ariostesca, per la sua distanza dal «parlar familiare»; cf. DISCORSI (191) e sceglie di rielaborare con una certa libertà i modelli metrici trissiniani, senza mai soccombere alla norma che, come al solito, deve sottostare all'uso. Si veda a riguardo MARTIGNONE (1989, 16-20), che conclude (20): «il tentativo del Girdali può definirsi un'originale operazione di contaminazione tra il modello trissiniano, la fonte classica latina [...] ed esigenze sceniche [...]».

⁷⁰⁴ Sulle particolarità compositive del coro girdaliano proprio di tragedia e satira ma sconveniente «alle comedie nuove, né greche, né latine, né italiane» cf. DISCORSI (194; 234).

⁷⁰⁵ Il discorso tragico deve mantenersi sempre fedele ad un ideale di sprezzatura formale che privilegia il contenuto concettuale e che richiede un parlare «nudo, chiaro, puro», «acciò che lo splendor delle parole non offuschi la luce delle sentenze e le faccia divenir meno pregiate e meno efficaci di quel che debbono essere»: DISCORSI (215). Questa regola compositiva è generale; relativamente all'epopea Girdali infatti dichiara: «[...] in tutto il corso dell'opera [*scil. l'Ercole*], per mia naturale inclinazione, ho più seguita la natura delle voci che i giri e le soverchie pompe loro, come quegli c'ho atteso sovra ogni cosa alla facilità ed alla chiarezza della orazione, la quale dee aver sempre il poeta inanzi agli occhi». Cf. CARTEGGIO (330).

⁷⁰⁶ Il coro è «sentenzioso molto come che contenga la morale di tutta la favola»: DISCORSI in ANTIMACO (1864, 54-55). «La sentenza adunque non è altro [...] che un modo di parlare convenevole al costume tolto dalla comune vita e dalla comune opinione degli uomini, il quale efficacissimamente mostra o quello ch'è stato, o che è, o che dee esser nella vita umana con acconcia brevità [...]; le sentenze generano gravità e meraviglia quando vengono nel componimento non mendicate, né tirate fuori dalla natura della cosa», spiega Girdali nei suoi DISCORSI (155) Nell'utilizzo sistematico di questa forma di commento all'interno del discorso tragico che riprende una prassi che è dell'oratoria prima che della tragedia (specialmente senecana), il drammaturgo è precursore di una vera e propria tendenza nella tragedia tardorinascimentale. Cf. LUCAS (1984, 44). Le sentenze di modello senecano di cui è intessuto il testo tragico sono strumento di «educazione» del pubblico, quanto «[...] i mezzi squisitamente teatrali del *suspence* e dell'identificazione emotiva» secondo BRUSCAGLI (1972, 50). Per questo suo abito della riflessione letteraria, non tanto per le sue tematiche, Girdali eleva Seneca a modello ineguagliabile della produzione tragica classica. Cf. DISCORSI (184).

⁷⁰⁷ Cf. DISCORSI (212) «Indi [*scil. da queste figure di parlare*] nasce tutto l'orrore e la compassione, il quale è il nervo della favola; e si dee ciò aggrandire con ogni maniera di dire che gli convenga». Lo straordinario potere che Girdali attribuisce al linguaggio si fa esempio di come la drammaturgia cinquecentesca sia generalmente da considerare una «messa in scena della parola», una «esibizione di perizia verbale». Cf. GALLO (2002, 77).

⁷⁰⁸ TERPENING (1997, 114) sostiene invece che i brani corali esprimano una «psicologia collettiva», un'opinione diffusa, piuttosto che un'idea personale dell'autore.

teologici, rivolti allo spettatore e a farvi passare attraverso il messaggio morale della *pièce*, superando così la tradizionale definizione di semplice “commento all'azione” che agisce sulla partecipazione emotiva del pubblico⁷⁰⁹.

Dopo queste premesse si torni ad analizzare lo sviluppo dell'azione scenica: del gruppo di persone intervenute sul palco, una sola assume la funzione di corifeo e prende la parola per tutte⁷¹⁰ (lo conferma il v. 746: «[...] sicura son [...]»), rinunciando ad ogni ornamento superfluo: al canto dei κομμοί greci, alla musica e alle coreografie⁷¹¹ («eccetto che nelle cose piagnevoli, che hanno compagno il movimento»⁷¹²), che inquinerebbero la sobrietà e l'efficacia del discorso tragico⁷¹³.

Nello iato lirico che si crea rispetto alla *fabula*, dunque, una delle donne di Cartagine si pronuncia sulle tematiche abbozzate durante il I atto: il dono divino dell'intelletto come mezzo per l'uomo per riconoscere le lusinghe terrene come beni illusori e per aspirare al «divin ben». Dalla riflessione del coro emergerà un concetto di Fortuna non come imperscrutabile volontà divina ma come forza in opposizione all'ingegno umano, del tutto spogliata delle sue tradizionali connotazioni provvidenzialistiche, attraverso un procedimento retorico che parte

⁷⁰⁹ La tendenza al raziocinio e all'analisi induce Gibaldi a sostituire o a sfumare nettamente la reazione emotiva attraverso il commento intellettuale. Da questo punto di vista il drammaturgo può essere definito strettamente aristotelico. GUERRIERI CROCETTI (1932, 715) commenta infatti: «la commozione troppe volte s'irrigidisce nella declamazione o nella dissertazione».

⁷¹⁰ DISCORSI (280-281 n. 81): «[...] nel fare rappresentare i cori miei, ho lasciato che ancora che tutto il coro si vedesse insieme, uno solo recitava senza canti i versi, conformandomi in questa parte con quello primo uso antico greco». RICCOBONI (1731-1732, II 76) discute la possibilità che questo tipo di coro sia trattato dal drammaturgo come uno spettatore, invisibile agli altri attori: «En m'accordant cette distinction, je demande ensuite si le Chœur Spectateur l'est au degré du Spectateur du Théâtre. Celui-ci entend tout ce que l'Acteur dit, soit dans ses aparté soit dans ses monologues. Si le Chœur Spectateur est imaginé Spectateur à ce même degré, les Poètes ont donc mal fait de le faire sortir de la Scene, pour ne lui pas laisser voir & entendre ce qui va se passer».

⁷¹¹ Gibaldi si riferisce - DISCORSI (192) - a movimenti «come quelli delle moresche che si fanno oggi da noi a misura del suono». Le moresche sono analogamente descritte «con gagliardi e leggiadri movimenti del corpo a misura del suono» nel DsS (33).

⁷¹² DISCORSI (236).

⁷¹³ È necessario sottolineare che alcuni passaggi dell'esposizione di Gibaldi relativa al coro tragico risultano alquanto ambigui e non univocamente interpretabili. Si veda ad es. la diversa lettura data da HERRICK (1965, 76).

da una considerazione filosofica di carattere universale (vv. 673-714)⁷¹⁴ e che il pubblico è chiamato ad applicare alla situazione particolare e concreta dell'episodio tragico⁷¹⁵.

L'ammonimento finale alla regina, potenzialmente padrona del proprio destino (vv. 745-747: «E se con disio fermo ciò Didone / fesse, sicura son, che fuggiria / quella ch'al fianco l'è sorte aspra e ria»)⁷¹⁶, si rivela applicazione pratica delle considerazioni generiche sul tema senecano della vanità (vv. 713-714: «e seco pensi quanto / erri chi pone in mortal cosa speme») filtrato attraverso l'etica cristiana⁷¹⁷, ma anche strumento per ridurre drasticamente e preventivamente la libertà ermeneutica del pubblico, pre-indirizzando l'interpretazione di parole e gesti che seguiranno⁷¹⁸.

In relazione agli spettatori il coro assume un'ulteriore funzione chiave, quella di ottimizzare la fruizione dello spettacolo evitando repentine cadute dell'attenzione. La struttura stessa delle tragedie giraldiane, che prevede l'interruzione regolare dell'azione scenica attraverso la partizione alla latina, è già predisposta all'introduzione di un «coro mobile»⁷¹⁹ (alternativa al

⁷¹⁴ La riflessione verte sulla caducità di «quelle frali / cose in cu' il disio cieco si riposa», di tutto ciò che «la Fortuna con la sua forza volve», vale a dire potere politico, ricchezza materiale, vita agiata, soddisfazione dei bassi istinti e gloria, che distolgono la mente umana da «quegli, a cui nati siam, beni immortali», e sulla necessità di annientare «la insatiabil odia e cieca brama / del sciocco umano stuolo» attraverso la ragione, «per alzarci al ben sommo e perfetto». Sul tema cf. BERTHÉ DE BESAUCÈLE (1920, 66). In questo passo l'utilizzo di sentenze ed espedienti retorici si fa piuttosto fitto: cogliendo le immagini da un repertorio religioso-dottinale di millenaria tradizione Giralaldi associa la fugacità dei beni terreni, alla polvere nel vento (v. 684) alle foglie sugli alberi (v. 696); mentre, sfruttando i giochi delle rime, allitterazioni, strutture chiastiche, polisindeti ed assonanze trasforma i versi in ipnotiche cantilene (cf. in particolare vv. 685-702). Per quanto riguarda l'uso di frasi fatte ed espressioni proverbiali, generalmente legate al tema della fortuna e della provvidenza, come costante della produzione giraldiana, si veda la sintesi di ROMERA PINTOR (1999, 463-468) e ancora ROMERA PINTOR (2008a, 137-138 n. 354); per la centralità del tema negli *Ecatommiti* vd. MAESTRI (1971, 314 ss.).

⁷¹⁵ Tale strategia retorica di derivazione classica e amatissima dagli intellettuali cinquecenteschi, trova secondo Giralaldi - DISCORSI (205) - esiti particolarmente pregevoli nella tragedia senecana, nei suoi cori sentenziosi che «[...] con discorsi morali e naturali, tutti tolti dall'universale, ritornano meravigliosamente alle cose della favola».

⁷¹⁶ Va sottolineato come, nelle sezioni corali per forza di cose del tutto estranee all'originale virgiliano, Giralaldi si appoggi ad altre autorità letterarie: spicca qui in particolare il sintagma di tradizione petrarchesca «sorte aspra e ria». Cf. anche *infra* vv. 918; 1352; 1925; 2196; 2447; 2546; 2878; 2951; 3041; 3209.

⁷¹⁷ Nella tematica cattolica della rinuncia, del sacrificio e della vanità delle gioie terrene si concretizza, secondo MERCURI (1973, 77), la «teoria del dovere» come primo motore dell'azione umana nelle tragedie del primo Cinquecento.

⁷¹⁸ In una nota manoscritta all'interno di una copia dei *Discorsi* del 1554 Giralaldi appunta: [...] come nell'eroico entra l'autore a lodare o a biasimare virtù o vizio, così questo [*scil.* il coro] come l'autore stesso parlasse, biasima o loda nella tragedia quello che merita di essere lodato o biasimato». Cf. DISCORSI in ANTIMACO (1864, 51).

⁷¹⁹ DISCORSI (192). Le «tragedie divise in atti e in scene, e i cori, quando non favellano come istrione, separati di uno in uno dalle altre parti de' favellatori» - LD (163-164) - derivano esplicitamente dal modello senecano a cui Giralaldi si rifà a partire dalla sua tragedia-manifesto *Orbecche*. Cf. SAVARESE (1971, 131). Tale struttura sembra riscuotere già a metà Cinquecento un discreto successo a livello europeo, come testimonia lo stesso drammaturgo: «[...] questo modo di rappresentazione è accettato non pure in tutte le parti dell'Italia, ma nella Europa tutta, ove si rappresentano favole in scena»: LD (164).

«coro stabile» della tragedia greca ed ellenizzante-umanistica, codificato da Ingegneri)⁷²⁰ che, ponendosi dopo l'uscita di scena dell'eroe, marca la conclusione di ogni atto.

La scelta drammaturgica del coro mobile risulta prima di tutto piegata al criterio di verosimiglianza che governa l'intero edificio testuale, e quindi alla necessità di adottare un certo riguardo verso la «maestà delle persone» della tragedia: così Giraldi impone che i dialoghi privati dei protagonisti con fidatissimi segretari e consiglieri, «ove si tratta o dell'onore o del vituperio, o della vita o della morte [...]»⁷²¹, avvengano, come accade nella vita reale, lontano dalla moltitudine (dunque dal coro). In secondo luogo, tale scelta è dettata dalla volontà di accondiscendere ai ritmi e agli umori dell'uditorio che non potrebbe sostenere un flusso d'azione continua e troverebbe tediosa una permanenza immotivata e continua del coro sulla scena⁷²². Così, concluso l'atto, il coro è autorizzato a fare la sua uscita e a lasciare spazio, come prevedevano gli spettacoli latini, ad un intermezzo musicale⁷²³, specificamente studiato per dare «ricreazione all'animo degli spettatori»⁷²⁴ e per creare un contrasto con la materia tragica. Si può immaginare che, come nelle altre *pièces* giraldiane, qui e negli altri passaggi da un atto all'altro, «allora che la scena riman vuota», gli spettatori prevedano di essere intrattenuti dal «suono delle tibie», da strumentisti invisibili perché confinati al di fuori della scena o, più raramente, comparsi sul palco con l'aiuto di un ingegno⁷²⁵.

⁷²⁰ La trattazione di Ingegneri sul coro è reperibile in MAROTTI (1974, 271-308).

⁷²¹ Cf. LD D (164).

⁷²² «[...] il vedere ivi molte fiato stare una moltitudine di persone come è quella del coro, muta e senza necessità, occupare la scena, arreca noia e fastidio agli spettatori, [...]»; cf. LD D (161).

⁷²³ DISCORSI (235): «Segue la melodia, la qual tutta è della musica che si dà ai cori, e vi s'accompagna il suono col canto, e ciò dà soavità e dolcezza molto alla favola. Non usa però la melodia se non nel partir gli atti». L'utilizzo di canti e danze e coreografie rientra, tra l'altro nella polemica rinascimentale sulla presenza o l'ipertrofia degli intermezzi che distoglierebbero invece l'attenzione dall'azione tragica e dal suo intento morale. Come afferma LUCAS (1984, 39), «supprimer la chorégraphie dans les chœurs signifie atténuer le côté mondain du spectacle pour privilégier le texte récité et favoriser la cohérence du drame tragique, renforcer l'impact de son contenu et de la réflexion qu'il suscite».

⁷²⁴ LD D (163). Giraldi sfrutta l'uscita di scena del coro e l'entrata dei musicisti come occasione per preparare e moderare/canalizzare le risposte emotive e interpretative del pubblico secondo un principio che nella sua poetica è insieme compositivo ed esecutivo: «però che lo spettatore vedutosi condotto sino al fine dell'atto, poi che ha pigliato riposo, ed è stato ricreato dalla interposizione della musica, divien vago di esser condotto al fine; e al nuovo apparire dell'istrione, il vede non altrimenti che se fosse una nuova persona che venisse in iscena; e attende quello che debba dire, con molto desiderio». Cf. DISCORSI (207).

⁷²⁵ DISCORSI (193). Giraldi prosegue: «Che quantunque si dica che la favola fu rappresentata con tibie pari o dispari, o destre o sinistre, ciò non vuole significare altro che il suono col quale si distinguevano gli atti; il qual costume è restato appresso noi e non solo l'usiamo nelle comedie ma nelle tragedie anco, per la distinzione degli atti».

ATTO II

ATTO II: SCENA I

La ripresa dell'azione scenica corrisponde alla ricomparsa sul palco di Anna che si concede un rapido monologo per commentare lo stato della vicenda presentata nel I atto e interrotta con l'avvento del coro. Riassumendo ed esplicitando ulteriormente i tratti della propria mentalità indipendente, quasi virile⁷²⁶, la giovane si schiera ancora una volta a favore dell'unione di Didone con il «troiano re, saggio, costante e forte» (v. 798) giustificandosi sulla base di una specifica esigenza pratica che coinvolge ogni donna alla conduzione del potere: il bisogno di protezione e di legittimazione maschile (vv. 788-793: «che la colonna ov'appoggiarsi deve / un possente reame è un re prudente / e che il volersi conservar nel regno / ad una donna è d'uopo che col senno / d'uom saggio e forte ella ripar si faccia / contra gli assalti rei de la Fortuna»⁷²⁷).

Scrupolosa osservatrice della realtà, Anna considera «saggi giudici» ed esperienza vissuta le imprescindibili guide della condotta umana (vv. 778-781: «Qui ogni cosa sopposta è a la prudenza / de l'uomo saggio, la qual certo nasce / da una lunga memoria e lunga prova / de le cose avvenute»; v. 787: «Sapend'io adunque già, per lunga prova»), in quanto unico modo, che non sia sottoposto all'arbitrio di fallaci interpretazioni, «di conoscer l'avenire» (v. 771) e di «far scielta al fin di quel ch'esser par meglio» (v. 777). La constatazione dell'imprevedibilità de «l'abisso infinito de la mente / divina» (vv. 765-766; 773), da cui deriva la necessità di dominare razionalmente gli eventi umani, induce il personaggio a sviluppare uno spiccato scetticismo che, creando una insanabile frattura con il mondo eroico virgiliano, mette in ridicolo ogni ricorso «a queste sorti e questi auguri [...] al mirar le viscere de l'ostie, [...] ai vani e sciocchi modi» (vv. 752-754), ad ogni arte, cioè, con pretesa di divinazione. Aruspici ed indovini, «questi sciocchi» (v. 750), sono concepiti come ciarlatani e truffatori che «ingannano le menti de i mortali / volendo lor mostrar quel che non sanno» (vv. 757-758), tanto inattendibili da essere considerati alla stregua di «fintion», «fole», «e sogni vani» (v. 770); per questo nel loro infondato pronunciarsi contro l'unione di Didone ed Enea, Anna osserva un esempio

⁷²⁶ Da questo punto di vista il personaggio ci sembra non possedere quell'ingenuità d'animo attribuitagli da GUERRIERI CROCETTI (1932, 717).

⁷²⁷ Sui benefici politici del connubio insiste anche l'Anna virgiliana: *Aen.* IV 47-49. L'utilizzo della terminologia guerresca sottolinea, osserva MERCURI (1973, 91) «il carattere di lotta contro la fortuna come lotta contro le tentazioni e come prova da superare».

di cattiva fede, di «sciocchezze espresse» volte a «servar [...] l'arte / vana e fallace, e le menzogne loro» (vv. 760-761). Nell'esplicitazione del responso divino, mai accertato come negativo nell'episodio virgiliano (*Aen.* IV 56-66), e nel suo deliberato superamento da parte dei protagonisti, Giraldi affida al contributo umano il primo ruolo di catalizzatore della catastrofe tragica ed esplicita il cambiamento di prospettiva etica che desidera imprimere al mito classico per dirigerlo apertamente agli spettatori come materia di riflessione.

Nella sua intraprendenza e dinamicità di carattere⁷²⁸, Anna conclude il proprio intervento comunicando di voler «dunque trovare Enea e vedere / se forse animo egli ha di aver Didone» per accordare con lui le condizioni del matrimonio auspicato da Giunone (vv. 799-802). Secondo una strategia regolarmente utilizzata nella drammaturgia giraladiana, si mette in moto a questo punto un gioco di avvicendamenti scandito da annunci ed attese. Nell'istante stesso in cui viene evocato, il personaggio fuori scena viene immediatamente catapultato sul palco, senza lasciare il tempo per il compimento delle azioni annunciate. Anna vede l'eroe uscire dal palazzo reale (cioè, entrare in scena) e avvicinarsi tutto assorto in un colloquio intimo con il fidato Acate (vv. 804-805): così decide di non muoversi, cogliendo l'occasione di captare «in disparte» i suoi ragionamenti e di intervenire al momento più opportuno (vv. 806-809). La giovane, forse nascosta dietro una colonna o un simile elemento scenografico⁷²⁹ attende che i capi troiani la raggiungano al centro del palco, riempiendo il tragitto con il loro dialogo: nella marcatura della posizione di Anna attraverso il deittico di vicinanza («qui»), Giraldi può così anticipare il successivo sviluppo della dislocazione dello spazio scenico anche in termini di prossemica dei personaggi.

ATTO II: SCENA II

Il fuoco dell'attenzione si sposta immediatamente su Enea, in occasione della sua presentazione ufficiale. Per suggerire al suo pubblico il repentino mutamento del punto di vista, Giraldi non esita ad introdurre il suo eroe in scena con un'osservazione sentenziosa, che non manca di una nota d'invidia, sulla condizione privilegiata di Didone. Provocando un netto ribaltamento dell'idea di se stessa che la regina aveva in precedenza offerto, lo stato di grazia della donna, fortunata perché artefice, dopo lunghi travagli, della propria felicità in terra stra-

⁷²⁸ ROMERA PINTOR (2008a, 45 n. 177): «Giraldi acentúa mucho más el carácter racional y lógico de Ana, apuntado por Virgilio, pero además le otorga un optimismo dinámico y juvenil que le es propio».

⁷²⁹ Sulla base dell'ipotesi che le rappresentazioni di Giraldi possano sfruttare scene di tipo serliano, MORRISON (1996, 62-63) immagina che questa azione possa avvenire dietro una colonna del porticato che costituisce parte della tradizionale scenografia tragica. Si veda ancora *infra* p. 281.

niera (vv. 810-818), viene messo a confronto con il lungo e doloroso vagare di Enea (vv. 818-819: «senza esser tanto / travagliata dal Ciel come son io»), per il quale egli è indotto a mettere in dubbio gli stessi progetti divini che lo vogliono a capo delle terre italiche (vv. 820-824: «E incerto sono ancor qual esser debba / la sorte mia che, quantunque promessa / mi sia l'Italia, mi veggo per tanti / errori andare omai, che non so s'io / sperar di giunger là mi debba mai»), nonché a desiderare per sé la benevolenza della dea maggiormente ostile alla sua stirpe (vv. 831-835).

Fin dal suo primo intervento Enea mette dunque in evidenza l'estromissione della propria morale dall'universo pagano-romano e lo svuotamento di senso dell'incrollabile *pietas* che caratterizzava il personaggio virgiliano e gli permetteva di nutrire cieca fiducia nelle divinità, a dispetto delle sterili sofferenze vissute⁷³⁰. In un rapido riferimento (vv. 825-829) all'*ekphrasis* digressiva di *Aen.* I 451-493, in cui sono narrati gli episodi della guerra di Troia attraverso la descrizione delle pitture del tempio di Giunone, il drammaturgo ferrarese punta a mettere in risalto lo stato di prostrazione di Enea (vv. 829-831: «[...] che mi venne / ne l'animo un fastidio di me stesso / e un pentimento [...]»)⁷³¹, ben distante dalla sensazione di sollievo espressa dal personaggio virgiliano (*Aen.* I 463: «*Solve metus; feret haec aliquam tibi fama salutem*»): tale indugio sull'animo stanco e vessato dell'eroe può risultare utile nella preparazione del suo futuro atteggiamento, poiché fornisce una concreta giustificazione al suo cedere alle attrattive della città africana (vv. 837-838: «Achate io vorrei che in questo luogo / fine avessero omai gli errori miei»).

Interrotte dai commenti di Anna che sfrutta magistralmente la convenzione dell'*a parte* per mettere in risalto il proprio gioco strategico (v. 835: «Pieghevole fia questi a' desir nostri») e suggerire allo spettatore lo sviluppo della vicenda (v. 839 «Vi finiran, se non ci è il Ciel contrario»), le riflessioni di questo Enea “demotivato” fungono da trampolino per il lancio “ad effetto” della figura più carismatica e razionale della tragedia, Acate, e dei suoi ragionamenti che lo inquadrano immediatamente come proiezione dello stesso autore, oltre che *alter ego* in positivo dell'eroe. Chiamato ad apportare uno spirito moderno alla trama classica e a farsi portavoce dei principi etici della corte rinascimentale preconciliare, il compagno di Enea, già de-

⁷³⁰ Certamente anche l'eroe virgiliano è colto da segni di avvilitamento (si pensi a *Aen.* I 92-93: «*Extemplo Aeneae solvuntur frigore membra: / ingemit, et duplicis tendens ad sidera palmas*»; I 209: «*spem vultu simulat, premit altum corde dolorem*»); essi però sono sempre controbilanciati dall'incoraggiamento divino (ad es. *Aen.* I 401: «*Perge modo, et, qua te ducit via, dirige gressum*»; oppure I 450-451: «*Hoc primum in luco nova res oblata timorem / leniit, hic primum Aeneas sperare salutem*»).

⁷³¹ ROMERA PINTOR (2008a, 48 n. 181) intravede nella notazione psicologica dell'“odio di se stesso” un ricordo del senecano «*animus debes mutare, non caelum*» (*epist.* XXVIII 1), nonché un'espressione di romanticismo *ante litteram*.

finito da Virgilio *fidus* (*Aen.* I 188), *fortis* (I 120; 579) tanto fisicamente quanto moralmente, è ritratto dal Giraldis come *exemplum* di lealtà, affidabilità, modestia, lungimiranza e prudenza: in altre parole il drammaturgo gli attribuisce l'«eccellente dabenagine» e le qualità del perfetto segretario⁷³².

Dal punto di vista comportamentale Acate è il prototipo dell'uomo di corte, «quasi un altro Proteo» che sa gestire concretamente le esigenze del proprio sovrano, conformandosi alla sua natura, mettendo in gioco le proprie abilità dialettiche e persuasive e variando i propri registri comunicativi⁷³³. Le doti diplomatiche dell'uomo emergono infatti dalla capacità di assecondare i pensieri del capo troiano, facendoli propri ma aprendoli a punti di vista alternativi⁷³⁴: nel suo articolato discorso, fitto di *sententiae* e ricercatezze formali (strutture chiasmiche, anaforiche, allitteranti), egli puntualizza (vv. 840-856) che per quanto un «imperio [...] senza travaglio» in una bella città come Cartagine sia più conveniente, e la fortuna della regina Didone invidiabile, è certo più lodevole «ch'un invito core / aver non debba le fatiche a noia», specialmente quando la posta in gioco è «imperio aver, ch'ogn'altro imperio avanzi» per la propria progenie.

⁷³² Si tratta delle qualità umane che, secondo Giraldis, stanno a «fondamento [...] della conversazione umana», cioè dei rapporti sociali in generale. Cf. DsS (17-20). Su questo concetto si consulti inoltre MORETTI (1989, 13 n. 10). Va osservato che facendo un bilancio della propria vita in quello che può essere definito un testamento spirituale, la lettera prefatoria all'inedito *Suorum temporum historiae* - CARTEGGIO (463-469) -, Giraldis lascia trasparire un'immagine di sé di gentiluomo a tutto tondo, come il suo Acate, «dignitoso, ingenuamente onesto» - GUERRIERI CROCETTI (1973, 10) - moralmente coerente, ligio ai doveri professionali, rispettoso dei valori etici.

⁷³³ Cf. DsS (51): ««e dee [...] accomodarsi a' costumi di tutti, considerando i tempi, l'età, i luoghi le dignità e i gradi d'ognuno: laonde si mostrerà gentile, cortese, grazioso, affabile e desideroso di servire e di compiacere a ciascuno per quanto potranno le forze sue ed il rispetto dell'onesto». Giraldis inneggiava anche altrove - DISCORSI (1973, 176; 183): «ché io non voglio perciò venirme a contesa con alcuno»; «ma lasciando che ognun faccia di sé quel che gli pare» - alla necessità di mantenere, almeno formalmente, rapporti sempre cordiali e di evitare lo scontro sia esso ideologico o intellettuale, di fare cioè dell'attitudine alla diplomazia e al lasciar vivere, senza sterili conflitti, una norma esistenziale.

⁷³⁴ È il prototipo del perfetto uomo di corte di CASTIGLIONE (368-369): «Il fin adunque del perfetto cortegiano [...] estimo io che sia il guadagnarsi per mezzo delle condizioni attribuitegli da questi signori talmente la benivolenza e l'animo di quel principe a cui serve che possa dirgli e sempre gli dica la verità d'ogni cosa che ad esso convenga sapere, senza timor o pericolo di dispiacerli; e conoscendo la mente di quello inclinata a far cosa non conveniente, ardisca di contradirgli, e col gentil modo valersi della grazia acquistata con le sue bone qualità per rimuoverlo da ogni intenzion viciosa ed indurlo al camin della virtù [...]» (IV 5). Ad Acate sembrano applicabili le considerazioni di VENTRICELLI (2008-2009, 73): «Non dunque una funzione semplicemente interlocutoria, bensì capace di affermare una effettiva influenza, naturalmente *per verba*, volta se necessario a convincere il detentore del potere a compiere o non compiere questa o quella scelta, rivelando insomma la generosità umanistica della proposta castiglionea che conferiva tale statuto eccezionale ad una figura apparentemente lontana dall'esercizio del potere». Il pensiero di Giraldis subirà da questo punto di vista una svolta pessimistica negli anni: nel suo DsS (69), nell'invito all'aspirante uomo di corte a tacere, ad astenersi dall'esprimere giudizi scomodi, a fare della neutralità uno stile di vita, è possibile osservare le conseguenze delle personali esperienze negative alla corte di Alfonso II. Cf. *supra* p. 95.

Impostato sulla relazione tra fortuna e virtù, più precisamente su una perfetta proporzione tra patimenti e conquiste che fa delle leggi morali un metro dell'azione politica, anch'essa sottoposta alla giustizia divina («Voluto hanno gli dei che siano uguali / a l'util le fatiche in questa vita»), il discorso sul buon governo di Acate (vv. 851-872) mira a rafforzare il coraggio e l'ambizione del suo sovrano, perduti nei travagli del viaggio, e a ricondurlo sulla strada verso «singolare onore, [...] gloria eterna». Il consigliere di Enea mostra dunque di possedere una delle qualità fondamentali dell'uomo controriformista, la prudenza, intesa come dote etica fondamentale per affrontare i rivolgimenti della fortuna, intesa come concetto politico; un connotato in cui, tra l'altro, è possibile cogliere un tentativo di assorbimento in chiave cattolica della dottrina machiavellica⁷³⁵.

L'esaltazione dell'immagine del capo troiano «ornato / d'alta fortezza e di valore immenso» risponde certamente ad una prassi di ossequio e *captatio benevolentiae* tutta cortigiana, ma viene qui (vv. 873-892), attraverso il confronto con quella della regina fenicia, utilizzata come strumento di svilimento della «lieve fatica», di «questa donna, per natura / debole e fragile»: questi versi tradiscono facilmente l'anima maschilista della società cinquecentesca basata sul presupposto di una inferiorità femminile, costituzionale oltre che biologica, che Giraldis denuncia in ogni tragedia, ma in questo caso senza troppo schierarsi contro. Quasi compiaciuto, Acate concede infatti a Didone, come frutto delle sue imprese, uno spicchio di felicità, solo per metterlo a confronto con gli incomparabili benefici della maggiore delle conquiste che aspettano l'eroe: «Italia, Italia, [...] che detta / terrestre paradiso è da' più saggi» (cf. *Aen.* III 522-523: «*videmus / Italiam. Italiam primus conclamat Achates*»)⁷³⁶.

Cogliendo nelle parole dell'uomo una certa ostilità nei confronti della sorella e, inevitabilmente, del piano matrimoniale in ballo, Anna si sfoga nuovamente attraverso l'*a parte*, (vv.

⁷³⁵ Secondo MERCURI (1973, 77) si tratta di «un primo significativo passo verso l'identificazione del campo politico con quello etico-religioso e delle leggi politiche con quelle della morale cattolica» che distingue il sentire degli intellettuali controriformisti rispetto ai tragediografi del primo Cinquecento che invece «si rendono conto, come Machiavelli, che la scienza politica segue leggi indipendenti da quelle morali e religiose e proprio per questo la guardano con diffidenza e adombrano, nelle loro tragedie, l'inconciliabilità del mondo etico-religioso con il mondo politico»(74). Ancora MERCURI (1991, 184) afferma che siamo di fronte ad una «traslitterazione del concetto machiavellico di prudenza attraverso il filtro della tematica stoica delle passioni; la prudenza diviene, da *virtus* politica capace di dominare la fortuna, virtù morale, capacità di dominio delle passioni». Già SCRIVANO (1960, 326) aveva colto nella declinazione giraldiana del tema del fato quello già pienamente controriformistico del *Torrismondo* tassiano.

⁷³⁶ Nell'esaltazione dell'immagine dell'Italia ROMERA PINTOR (2008a, 50 n. 183) ravvisa infatti, oltre che un «guiño literario de Giraldis a sus espectadores», un indiretto riferimento encomiastico al duca estense, secondo un modello che seguirà anche in SELENE (190), vv. 2257-2270. Si noti inoltre che la sovrapposizione del concetto cristiano di Eden all'immagine virgiliana dell'Esperia come «*terra antiqua, potens armis atque ubere glabae*» (*Aen.* I 531) contribuisce a quel processo di attualizzazione del modello classico a cui, come abbiamo visto, Giraldis costantemente aspira.

893-894 e, similmente, 960-961) anticipando anche il proprio intervento nel dialogo dopo la replica di Enea («Attender voglio che risponde Enea»). Il capo troiano ribatte alle osservazioni del compagno (vv. 895-917) mosso dalla propria dignità di sovrano, l'indole magnanima e pia che lo induce a preoccuparsi per il «disagio commune», per l'incolumità delle madri, dei fanciulli e delle donzelle che lo seguono, più che per la propria. La ricerca infruttuosa dell'Italia «che ne fugge» (l'espressione riprende l'*Italia fugiens* di *Aen.* V 629; VI 61) e la morte del «dolce amato padre» Anchise sulle coste siciliane (con un'allusione al tentativo dei sudditi istigati da Giunone di incendiare le navi: *Aen.* V 631-640), gli hanno sottratto la speranza di vedere compiuto il suo destino e inculcato nel popolo il pensiero di non poter «goder mai sede tranquilla». Enea dichiara così di essere preparato ad ogni «sorte di periglio o alcuna / spetie di doglia» di essere capace di affrontarli stoicamente, «con invito e forte core»⁷³⁷ ma di non sopportare il dolore «per gli disagi altrui», di essere dunque disposto a preferire la pace di Cartagine e a rinunciare, con la benedizione divina, all'«onore e sommo utile» pur di «fare ogn'un contento».

Anna ascolta con ammirazione le parole accorate del re teucro riconoscendo in lui l'ideale del principe virtuoso per il quale «vinta si rimarrà la ria Fortuna» (v. 918). Con la sua modestia ed il suo tipico approccio cerimonioso, Acate, mette in luce la condotta esemplare del suo sovrano, ma devia il ragionamento specificando «qual è verso un buon re la fe' de' suoi» (vv. 920-931): la predisposizione dei sudditi a dimostrar tolleranza verso ogni disagio «quand'han signore a cui / portin con riverenza sommo amore, / come a voi fanno i vostri: e spetialmente / s'a commun bene il veggon fare impresa». Facendosi portavoce di tutti i compagni di viaggio («e da me congettura io fo' de gl'altri»; «tal credo che sia Già, tal sia Cloanto»), Acate pone come unico ostacolo alla realizzazione dell'impresa di Enea il soffocamento della speranza: da assennato consigliere egli ricorda al signore che sta alla sua magnanimità offrire parole di conforto e di incoraggiamento al popolo (vv. 932-941) che, rafforzare gli ani-

⁷³⁷ Dello stoicismo senecano Gibaldi fa una regola di vita oltre che un espediente artistico. Il figlio Celso, nella lettera che apre l'edizione del 1583, percepisce la propensione del padre alla scrittura tragica come una conseguenza della sua biografia «tutta angustie». La vita del drammaturgo risulta effettivamente costellata di travagli: difficoltà economiche, delusioni intellettuali e famigliari, «mala disposizione» di salute che lo rende soggetto a continue febbri e artriti - cf. CARTEGGIO (251; 252; 305-306; 384; 387) e DsS (75-76) - e, soprattutto, perdita prematura dei figli. Dei cinque maschi (Lucio Olimpio, Cintio, Celso, Marco Celio, Linio) e della femmina (Fulvia) avuti da Fulvia Tarsia de' Bardelli sposata prima del 1537 - VILLARI (1996, 134 n. 1) - Celso è il solo a sopravvivere al padre. cf. CARTEGGIO (275-276). Di questa vita vessata dalla sfortuna Gibaldi fa pienamente tesoro, cercando in essa uno stimolo all'arte, come le sue tragedie rivelano nella centralità del tema della sopportazione del dolore.

mi perché essi non temano di «per lo foco passare e per la morte» per «amor», «disio dell'onor, de l'util» del sovrano e della sua discendenza.

L'avvilimento di Enea è tuttavia tale da renderlo insensibile allo sforzo retorico delle esortazioni dell'amico (vv. 962-989). L'eroe ha ancora negli occhi la morte dei suoi condottieri durante la tempesta e teme che l'amore dei sudditi, esasperati da un timore inconscio per la morte, dalle speranze continuamente deluse, a lungo andare si possa mutare in odio, possa condurre ad un nuovo tentativo di ardere le navi: egli ribadisce il proprio desiderio di «mutare ogni mio onore, ogni fortuna mia / per non veder sempre languire i miei» ma affranto si piega a ciò che «dispone il Cielo», a proseguire il cammino verso l'Italia. Così impostato il conflitto interiore di Enea sembrerebbe voler recuperare interamente il concetto di *pietas* che caratterizzava il personaggio virgiliano; a ben osservare, l'aggiunta della clausola «s'altro non si offre» stravolge del tutto la prospettiva etica dell'eroe che si trasforma compiutamente in un principe cinquecentesco, più o meno consciamente guidato nelle sue scelte dalla legge dell'utile⁷³⁸.

Anche per movimentare la scena, Giraldi si avvale della strategia dell'ingresso di un nuovo attore che inserisce in un dialogo già avviato, e la utilizza per rafforzare o modificare, con la mera presenza o con persuasivi interventi, l'atteggiamento dei parlanti. A questo punto, Anna sente infatti l'esigenza di uscire allo scoperto per dire la sua (v. 990: «perder non vo' l'occasione»), per rigirare il discorso a proprio vantaggio facendo leva sulle perplessità di Enea: probabilmente avvicinatasi ai due, ella si rivolge direttamente al re troiano fingendo di non conoscere l'argomento di conversazione (v. 992: «ditemi che sermoni or sono i vostri»). La scena si configura d'ora in avanti come un confronto/scontro tra due mentalità, tra due modelli di saggezza rinascimentale, espressi nel pragmatismo di Anna e nella prudenza di Acate, che si contendono l'attenzione e la fiducia del terzo interlocutore⁷³⁹.

Il fuoco della discussione viene di nuovo spostato sulla «felice sorte» e l'invidiabile stabilità di Didone (vv. 993-1008), che Anna ingegnosamente sminuisce per esaltare il grandioso destino dell'eroe attraverso il riferimento alla visione oracolare di Creusa durante la fuga da Troia (*Aen.* II 780-784: «*longa tibi exsilia et vastum maris aequor arandum, / et terram He-*

⁷³⁸ Con questo gioco di rispecchiamenti, attivo anche nelle altre tragedie giraldiane, con un risvolto particolarmente polemico nel personaggio di Sulmone, il drammaturgo «pone l'accento su un aspetto assai vivo del costume del suo tempo». Cf. SAVARESE (1971, 137).

⁷³⁹ Si tratta di due modelli mentali ma non solo: viene infatti osservato dalla critica che i personaggi giraldiani, specialmente i consiglieri, i soldati, i tiranni, che rientrano nella tradizione del dramma sacro - D'ANCONA (1891, 563-599) - tendono, come in questo caso, ad assumere una valenza tutta simbolica, a trasformarsi da caratteri a veri e propri «tipi teatrali». Cf. DELLISANTI (1933, 26).

speriam venies, ubi Lydius arva / inter opima virum leni fluit agmine Thybris. / Illic res laetae regnumque et regia coniunx parta tibi; lacrimas dilectae pelle Creusae). Che si tratti di una strategia retorica, risulta chiaro dal contrasto che si genera rispetto ai vv. 748 ss. che denigravano l'efficacia di qualunque metodo che pretendesse di prevedere il futuro umano, versi che lo spettatore accorto non ha certamente dimenticato. Lo scopo della donna è evidentemente quello di provocare la reazione emotiva dell'eroe (vv. 1009-1039) facendolo riflettere sul sacrificio e sui pericoli impliciti nella tumultuosa ricerca dell'Italia, sulle avversità che minacciano la sua vita e ancor più quella del giovane Ascanio («Non per me, no, che con la morte mia / io porrei fine a le miserie gravi, / ma per vedermi Ascanio sovrastare / giovanetto, inesperto, solo, senza / soccorso alcun, senza aver propria sede») e tolgono valore ad ogni desiderio di aver «l'imperio [...] di tutto quanto il mondo». Enea è ben consapevole dell'instabilità a cui sono sottoposte le conquiste umane («che gli imperi e gli alti stati / in mano ha la Fortuna, e ch'ella sola / a voglia sua gli volve e gli rivolve»⁷⁴⁰); per questa ragione è portato a considerare concretamente i benefici di abbandonare il viaggio e di “appigliarsi” alla serenità del regno cartaginese. Dopo un ulteriore tentativo fallito di rincuorare il capo troiano e di persuaderlo a tornare sui suoi passi (vv. 1039-1043), Acate non può più contenere il proprio sarcastico (e lievemente misogino) giudizio, con il quale attribuisce la causa dell'allontanamento del suo sovrano dal «bene commun» al potere seduttivo della donna sull'uomo: «ad Enea fa Dido- ne / ogni maschio pensiero uscir del core, / e prima i' me ne son ch'ora aveduto» (vv. 1047-1048); «potrà costei via più d'ogni consiglio» (v. 1068).

Anna ottiene finalmente la conferma della buona disposizione di Enea nei suoi riguardi («Voi dite il vero [...]») e decide (vv. 1050-1053) di offrirgli un accordo per «aver con noi tranquilla vita / e rimaner signor di questo regno». La reazione di profonda incredulità dell'eroe («voi sete su' giuochi. / É cosa molto agevole a' felici / ridersi di chi langue»), timoroso di infrangere le leggi dell'ospitalità e tradire la benevolenza della regina, convince definitivamente l'*unanimis soror* a scendere nei dettagli del suo progetto (vv. 1070-1096). Nella sua simulata modestia femminile («E se forse parrà ch'io vi ragioni / da donna, iscuserete il saper poco»), controbilanciata da una malcelata predisposizione al controllo («i' vi narrerò quello / che vorrei ch'avenisse a ben commune, / e ch'io farei, se in me fosse il potere / d'ambiduo voi disporre a voglia mia»), Anna torna agli argomenti utilizzati per persuadere la sorella, ribal-

⁷⁴⁰ Si noti al v. 1031 l'insistenza fonica sul suono *v* (voglia... volve... rivolve) che dà l'idea di movimento vorticoso: quello delle cose umane in balia di una forza maggiore, la Fortuna.

tandoli: il valore e la virtù di Enea necessitano delle doti di una donna di pari livello⁷⁴¹ («non fu giamai più bella coppia al mondo: gran re voi sete, ell'è una gran reina»), mentre lo spasmodico bisogno di stabilità può farsi occasione per assicurare a Cartagine forza e protezione dagli attacchi dei nemici africani; dunque, con il matrimonio «voi regno avreste ed ella avria marito» ed il beneficio sarebbe comune, così come «la cittade / ch'edifica ella non meno a' troiani / commune fosse che a' cartaginesi» (vv. 1124-1126; cf. *Aen* I 572-574).

Inevitabile l'obiezione di Acate che, rivolto al suo signore, oppone al progetto della donna il parere contrario degli auspici divini (vv. 1097-1098): ecco che Giraldi fornisce qui un'altra occasione ad Anna per sovrapporre alla tradizione antica del vaticinio la questione contemporanea del libero arbitrio, per esprimere il suo scetticismo nei confronti di un destino già scritto («perché non son questi ordini sì fermi / che, con la libertà del suo volere, / non gli possa mutar l'uom che sia saggio») attraverso l'elogio del giudizio e della consapevolezza umani, come strumento di autodeterminazione (vv. 1098-1109)⁷⁴². Si osservi come l'adesione di Enea a tale principio (v. 1109: «Voi dite il vero») e alla possibilità di revisione dei progetti divini (vv. 1130-1132: «io crederei che gli dei stessi / mi avesser qui condotto a questo fine [*scil.* il matrimonio con Didone], / quantunque a questo io non pensassi mai») permetta di dedurre chiaramente la definitiva lontananza etica di questo personaggio da quello virgiliano.

A sostenere l'immutabilità del destino, tanto di Enea quanto di Didone, resta ormai solo Acate, l'unico personaggio capace di vedere anticipatamente e con chiarezza l'esito negativo di tutta la vicenda (vv. 1110-1118)⁷⁴³.

Celando i sentimenti reali della sorella, come prevede il suo statuto tragico di confidente della protagonista e fingendo invece di doversene accertare, Anna annuncia a questo punto la sua intenzione di riferire a Didone la posizione dell'eroe nei suoi riguardi (vv. 1137-1139: «né creder voglio / (quando il vostro voler le sarà noto) / ch'esser voglia contraria a sì bel fine», ansiosa di procedere con i preparativi per l'unione tra i due sovrani, a dispetto degli avvertimenti del consigliere teucro.

⁷⁴¹ I vv. 1086-1087 riferiti a Didone, «di quelle virtù ornata che la fama / già portato ha, con chiaro grido, intorno» rimandano chiaramente al passaggio virgiliano «*extinctus pudor et, qua sola sidera adibam, fama prior*» di *Aen.* IV 322-323.

⁷⁴² ROMERA PINTOR (2008a, 59 n. 197) annota che l'impeccabile ragionamento di Anna porta con sé una certa ironia tragica, radicata «en el hecho de que no se da cuenta de que se deja ofuscar por sus propios deseos desencadenando así el drama».

⁷⁴³ Come osserva PIERI (1991, 138), «la tipologia del subalterno disincantato e senza illusioni» in cui è perfettamente riconoscibile Acate, «quasi sempre testimone preveggenete e inascoltato delle disgrazie che si vanno svolgendo sulla scena, partner ideale dei personaggi di primo piano perché impotente ad agire ma consapevole di ogni segreto e dunque perfetto *raisonneur* teatrale, domina nelle tragedie giraldiane».

È il momento dell'uscita di scena di Enea che si mette nelle mani di Anna delegandole il compito di predisporre lo spirito della sorella al connubio (vv. 1143-1144: «avrete / me sempre pronto a ciò che le fia a grado»), dopo aver informato il pubblico dell'imminente battuta di caccia che determinerà il principio della catastrofe tragica.

Va annotato che, prima di ritirarsi, il re troiano anticipa verbalmente il proprio movimento, suggerendo alla platea: «Io me n'entrerò in corte» (v. 1140). Didascalie come questa giocano un ruolo fondamentale nel passaggio dallo stadio scritto a quello della rappresentazione, poiché forniscono indicazioni extratestuali ad uso degli attori e insieme si fanno strumento di orientamento e focalizzazione per lo spettatore che è guidato a cogliere la dimensione della realtà spettacolare, cioè a costruirsi davanti uno spazio fisico (spazio teatrale) sensorialmente percepibile, e insieme a trasferirsi nell'altrove indicato dal prologo attraverso la creazione di uno spazio mentale⁷⁴⁴: il testo, intessuto di scenografie verbali, produce una scena virtuale (integrazione dei teli dipinti che decorano materialmente lo spazio⁷⁴⁵) cosicché l'immersione degli spettatori in una spazialità larga, astratta e generale si identifichi con la stessa condizione tragica attraverso il gioco con lo spazio scenico concreto, immediato, creato e reso tangibile dagli attori, e determini una doppia e opposta condizione di immedesimazione e straniamento⁷⁴⁶.

Per essere degna della favola «magnifica e reale», la scena assume le caratteristiche degli ambienti concreti della corte⁷⁴⁷ (come testimonia l'insistenza su espressioni deittiche come «questa terra»; «questo regno»; «questa corte»; «questo reame»; «questa città»; «queste mura»; «questo luoco», etc.): in questo caso diventa evidentemente un'immaginaria facciata di

⁷⁴⁴ Secondo RUGGIRELLO (2006, 218) «tocca alla loro [*scil.* degli spettatori] immaginazione rispondere agli stimoli spaziali presentati dal testo e costruire, con gli occhi della mente, i particolari della scena descritta». Lo stesso studioso aveva sottolineato inoltre (217) che lo spazio scenico «non solo incornicia tutti gli eventi che accadono (siano essi linguistici o performativi), conferendo loro significati specifici, ma è esso stesso segno, la sua organizzazione e la sua gestione cioè rispondono ad una scelta semanticamente pregnante». Anche per SCRIVANO (1982, 53-54) la correlazione tra spazio nella scena e spazio nel testo, creata da una retorica del teatro che tende a comprendere e organizzare tutti i suoi codici e sottocodici, a partire dal discorso. Sul rapporto tra scena e testo letterario cf. MOLINARI CESARE (1985, 81-100).

⁷⁴⁵ ANDRISANO (2008, 26) puntualizza inoltre che «G. si serve, infatti, come i drammaturghi classici di una parola altamente evocativa che non solo dilata orizzontalmente lo spazio con il richiamo a luoghi retroscenici o extrascenici, ma oppone verticalmente [...] i luoghi del passato e del mito». Cf. anche ANGELINI (1986, 84-86).

⁷⁴⁶ Per Giraldi, che opera come autore e regista in una «fervidissima Ferrara teatrale», afferma SCRIVANO (1982, 91-93), lo scopo non è creare un'altra realtà e renderla credibile, bensì collocare con lo spettacolo e gli attori, anche gli spettatori, i destinatari e gli stessi committenti in una realtà separata, quella teatrale, che può essere raggiunta mediante la finzione e un passaggio mentale. Ciò avviene creando delle relazioni tra lo spazio scenico affidato alla presenza a tutto tondo degli attori e lo spazio metaforico dell'ambientazione.

⁷⁴⁷ Per la scenografia tragica l'ambiente di corte diviene, suggerisce ARIANI (1994, 383), «il luogo più altamente decoroso in cui la finzione può puntare ad una resa veridica di parole e gesti possibili, per la prima volta ostentati in pubblico nella loro realistica crudezza di prassi politica e tecnica retorica».

palazzo nobiliare⁷⁴⁸. La convergenza intorno alla reggia di Didone dell'azione che si muoverebbe nel testo virgiliano dal porto alla città e viceversa, pur potendo teoricamente garantire il rispetto di una sorta di unità di luogo⁷⁴⁹, si presta alla creazione di uno spazio che per alcuni aspetti ricorda la scena multipla del teatro religioso quattrocentesco, in cui «i due lati del palcoscenico sono sfruttati [...] come una sorta di luoghi deputati relativamente discontinui, con un forte margine di simbolismo spazio-temporale [...]»⁷⁵⁰.

Se è vero che l'apparato scenico⁷⁵¹ «è necessario alla rappresentazione» affinché essa non risulti incompleta, poiché «con l'apparato s'imita la vera azione e si pone ella negli occhi degli spettatori manifestissima»⁷⁵², la scena pensata come *mimesis* di uno spazio reale diventa dunque un microcosmo nel macrocosmo sociale in cui si riversa il gioco di rispecchiamenti tra scena-finzione/spettatore-mondo reale in cui il pubblico è obbligato dalle convenzioni teatrali ad assumere il palcoscenico come unico spazio-tempo reale e ad immergersi.

Partendo da indicazioni didascaliche interne ai testi drammaturgici, come quella del v.1140, è stato ipotizzato come possibile *setting* delle tragedie giraldiane (che sappiamo rap-

⁷⁴⁸ La reggia «con le sue leggi» nella sua assoluta centralità scenica si fa, secondo SOLIMANO (1990, 290), fondamentale snodo di significati della *Didone* giraldiana.

⁷⁴⁹ Va ricordato che le teorie drammaturgiche giraldiane non contemplano una rigida osservazione delle unità aristoteliche; anzi, ne fanno una questione del tutto secondaria, specialmente in relazione all'unità spaziale. «Cinthio [...] sought unity of action and narrow limits of time in his tragedies but paid no attention to limiting the scene, at least in the printed versions [...]» annota infatti HERRICK (1965, 91). Non a caso, come afferma NERI (1962, 1053), «l'affermarsi di rigide convenzioni uniformi come la regola delle tre unità risulta ad ogni modo connessa, nel quadro della tragedia (e della commedia) rinascimentale di imitazione classica, alla nuova scenografia a prospettiva urbana fissata da Serlio (1545), sulla base di Vitruvio, dopo la crisi delle ultime forme di scena multipla»: questa crisi evidentemente non è ancora definitiva nell'ambito delle sperimentazioni giraldiane.

⁷⁵⁰ Cf. PIERI (1991, 134). «Il teatro degli avvenimenti è, come generalmente nella tragedia classica, di fronte al palazzo, ma alcune particolarità ricordano il sistema medievale dei luoghi deputati»: questa osservazione di CREIZENACH (1893-1902, 397) a proposito dell'*Orbecche* potrebbe essere facilmente applicata anche alla *Didone*, nella quale sembrano a volte svilupparsi momenti di molteplicità scenica, con la compresenza sul palco di più nuclei recitativi: si pensi ad es. a tutte le scene che sfruttano la strategia dell'*a parte*, in cui i personaggi «riescono a trovarsi distanti a tal punto da poter ciascuno parlare senza che l'uno si avveda dell'altro»: SAVARESE (1971, 134). Va considerato dopotutto che il processo evolutivo della scena ferrarese vede la coesistenza di forme sceniche medievali e sperimentazione prospettica rinascimentale. La scelta dell'accostamento delle componenti non è definibile perché determinata dalla circostanza e dal tipo di rappresentazione ed è frutto di variazioni e di tentativi sperimentali che coinvolgono scenografia e intero apparato. Tale uso è documentato a partire dalla *Cassaria* ariostesca (1508), secondo la testimonianza di SCOGLIO (1965, 23). Si tratta di infatti di strutture che riesumano «meccanismi paratattici di antica tradizione romanza mai del resto venuti meno del tutto neppure nella commedia», spiega PIERI (1991, 136).

⁷⁵¹ Con questo termine Gibaldi comprende tutto ciò che è coinvolto nell'allestimento, dalla trasformazione degli ambienti, ai paramenti scenografici, agli effetti spettacolari, all'accompagnamento musicale, fino ai costumi di scena. Cf. DISCORSI (234). A metà Cinquecento il vocabolario teatrale è ancora piuttosto sommario, ma è in attesa di sviluppare una sua specifica terminologia: cf. a proposito TENENTI (1981, 59-73).

⁷⁵² DISCORSI (219). Questo argomento delle teorie di Gibaldi offrirà a Leone de' Sommi uno stimolo per la formulazione delle proprie. MAROTTI (1968, LXIV) sostiene che «de' Sommi ebbe presente, nella stesura dei suoi dialoghi, il *Discorso* del Gibaldi edito nel 1554 [...]» e ipotizza che abbia frequentato la città estense e che abbia potuto vedere degli spettacoli del drammaturgo ferrarese.

presentarsi in casa dell'autore) una scena di tipo serliano⁷⁵³: così insieme al palazzo reale (*habitat* della regina e della sua corte), la scenografia della *Didone* potrebbe aver mostrato probabili aperture «over the citywalls», i varchi d'ingresso della città⁷⁵⁴, con la strada che conduce (come già nel mondo greco-latino) al porto (cf. v. 1312; 1753; 1935; 1971; 2327), secondo polo dell'azione in cui si muovono i troiani, e quella che si perde nella «selva» menzionata da Didone nel quinto atto (v. 2728). Il fondale scenico, invece avrebbe potuto essere costituito dallo squarcio di città in costruzione descritta da Virgilio (*Aen.* I 421-429) e riproposta da Giraldi nelle parole di Giunone nella terza scena del I atto.

L'ipotesi di una cornice specifica, ricca di dettagli *ad hoc*, è certamente suggestiva, ma assai poco probabile. Basti considerare che le scenografie serliane utilizzano una prospettiva di città del tutto simbolica, attribuibile indistintamente a diverse trame e ambientazioni tragiche, che assumono un valore o un altro in base alle indicazioni del prologo: «è una scena “generica” perché concepita in funzione del “genere” drammatico e non del contenuto del dramma»⁷⁵⁵. In assenza di ulteriori indizi relativi ai termini della messinscena, nonché alla sua stessa realizzazione, non è dunque concesso un ulteriore approfondimento dell'argomento che porti alla formulazione di ipotesi meno astratte; sarà dunque opportuno limitarsi a considerare, sulla base del comprovato interesse di Giraldi per questo aspetto della rappresentazione e dei sicuri rapporti con il sapere pratico di artisti di grossa fama come Girolamo da Carpi per altre tragedie⁷⁵⁶, la possibilità che un eventuale apparato scenico della *Didone*, qualunque modello seguisse, dovesse esprimere il clima di sperimentazioni scenografiche e spaziali che caratterizzano la Ferrara e l'Italia dei primi decenni del Cinquecento⁷⁵⁷.

⁷⁵³ Il riferimento è a MORRISON (1996, 60 ss.) che immagina «[...] a combination of painted backcloth and painted wooden side panels, with, in the front of each side, three-dimensional buildings with practicable doors and windows, constructed from wood, covered with canvas and painted, the whole forming an illusionistic scene in perspective. As the back part of the stage had to slope gently upwards to conform to the requirements of perspective, the acting space on the stage [...] was confined to the flat space[...] otherwise, the effects of perspective would be nullified». La scena dovrebbe dunque riproporre quanto prescritto per la tragedia nel *Secondo libro di Prospettiva*. Cf. SERLIO (46 r.-v.). Per approfondimenti si vedano ATTOLINI (2007, 62-63) e STÄUBLE (1987, 77-79).

⁷⁵⁴ La porta della città è proposta da MORRISON (1996, 62) come caratteristica certa di molte scenografie giraldiane e luogo privilegiato dell'azione stessa.

⁷⁵⁵ Si cita POVOLEDO (1964, 264). in effetti, «[...] la scenografia prospettica risponde – spiega MOLINARI CESARE (1985, 83-84) – a una esigenza di assoluto, cioè la città non è soltanto *una* città, ma è *la* città, il modello di città in cui gli elementi costitutivi si dispongono ordinatamente [...] in una griglia di carattere astratto, in una griglia che ha una sua assolutezza al di là della serie dei fenomeni che vengono rappresentati». Essa racchiude infatti «[...] gli elementi di sintesi di una civiltà, elementi di sintesi di una città».

⁷⁵⁶ Cf. *supra* pp. 109-110 n. 441.

⁷⁵⁷ PIERI (1991, 134), dando per scontata una relazione con quei dispositivi scenici di città ferrarese illustrati da ZORZI (1977, 5-59), ipotizza ad es. che Giraldi si rifaccia «alla scenografia delle commedie ariostesche che aggiornano e unificano gli apparati festivi quattrocenteschi sotto il segno di un classicismo stilisticamente ancora esitante».

ATTO II: SCENA III

L'uscita di scena dell'eroe troiano evidentemente ha comportato anche quella del fido Acate, dal momento che, al riprendere dell'azione, ritroviamo in scena la sola Anna, entusiasta di aver trovato Enea già disposto favorevolmente al suo volere dalla volontà divina⁷⁵⁸ e ansiosa («mi pare un'ora, mille») di poter rivelare alla sorella l'esito positivo del confronto con lui (vv. 1145-1150): i suoi pensieri vengono interrotti dall'approssimarsi della cameriera di Didone (il personaggio è richiamato sul palco, come prassi nelle tragedie giraldiane da chi è già in scena: «Veggio la cameriera», v. 1151) che, offre notizie sull'evolversi dell'azione esterna (vv. 1153-1159) e, interrogata, ci informa che la regina «si è già vestita / da cacciatrice», è pronta per correre incontro al proprio destino⁷⁵⁹. L'accento posto sulla doppia indicazione del lusso del costume e dell'atteggiamento della regina attraverso il contrasto tra l'«abito allegro» e il viso turbato e mesto «che par che gran dolor l'alma le preme» è funzionale a suggerire una nuova, manifesta prefigurazione dell'esito tragico e a determinare un nuovo allontanamento dall'atmosfera virgiliana che lasciava invece i segnali di catastrofe impliciti nei riferimenti simbolici alla veste di porpora e alla clamide dorata⁷⁶⁰.

La presenza di figure di umile estrazione obbliga il drammaturgo a riformulare il suo linguaggio tragico nel rispetto delle regole della verosimiglianza, ridimensionando ulteriormente il dispiegamento degli ornamenti formali, certamente funzionali come «evidenziatore testuale»⁷⁶¹ e utili all'espressione di determinati stati d'animo, ma non adattabili a tutte le categorie sociali dei personaggi⁷⁶². La cameriera è infatti intervenuta in scena per una mera “infor-

⁷⁵⁸ Questi versi mettono in risalto la fatale malinterpretazione dei fatti che sta alla base della catastrofe tragica, andandosi a sommare alla *hamartia* della regina. Il suo essere personaggio «mezzano» e l'involontarietà dell'errore pone Didone in una condizione di colpevolezza parziale necessaria, secondo la teoria aristotelica, ad evidenziare la rigorosa sperequazione tra *culpa* e pena che suscita nello spettatore commiserazione e miseria, cioè il castigo moralizzatore ed esemplificatore che accompagna lo scioglimento catartico, e a catalizzare l'intento didattico della tragedia. Didone, come Cleopatra, incarnazione del peccato nella tradizione classica, è vista con un occhio comprensivo e compassionevole dal drammaturgo, che pure non la alleggerisce minimamente del peso della propria responsabilità. Osserva infatti HAGEN (2002, 105-117) che Girdaldi attenua solo in parte la colpa della regina proprio per soddisfare le esigenze moralizzanti che intende trasmettere al pubblico. Cf. anche TURNER (1926, 41).

⁷⁵⁹ PIERI (1991, 136) ricorda che l'abito da cacciatrice di Didone rientra nella tradizione costumistica ferrarese, essendo, ad es., «consueto per le ninfe dell'egloghistica rappresentativa».

⁷⁶⁰ Del valore simbolico di tali elementi nel contesto virgiliano si è già trattato (cf. *supra* p. 32). È possibile immaginare che in una eventuale *performance*, il costume dell'interprete di Didone si ispirasse ai dettagli virgiliani, appariscenti, inusuali e lussuosi, perfettamente in sintonia con la concezione giraldiana di abito che «genera ammirazione»: cf. DISCORSI (219).

⁷⁶¹ Come osserva RUGGIRELLO (2006, 218).

⁷⁶² DISCORSI (211-212): «questi figurati e pomposi modi di parlare poco convengono alle persone che sono occupate da grave dolore; perché par fuori del verisimile che persona che sia oppressa dallo affanno, possa volgere l'anima a questa maniera di dire [...]». E ancora: «questi modi figurati», pertinenti al discorso di un sovrano o di un gentiluomo di corte, «poco anco convengono ad alcune altre persone ignobili che talora

mazione di servizio”, per richiamare Anna a nome della sorella (vv. 157-159: «fuori mi ha mandata perch'io vegga / di ritrovarvi, perch'ella vorrebbe, / pria che si ponga in via, parlar con voi»)⁷⁶³.

La replica di Anna, che a sua volta chiede di essere raggiunta da Didone (v. 1160: «Va' dentro e dille ch'io la attendo») segnala l'intenzione da parte di Girdaldi di fornire (ai suoi attori e al suo pubblico) una somma di didascalie simulate che precisano la scansione dei movimenti scenici secondo un'abituale strategia drammaturgica. Dunque, invitata la cameriera da allontanarsi, l'*unanima soror* si ritrova a riflettere sull'immagine addolorata di Didone, probabilmente sconvolta dall'idea di «pigliar novo marito» abbandonando repentinamente la «vita vedovil» (vv. 1160- 1164): anticipando con tanta sicurezza l'evolversi della vicenda secondo i suoi precisi piani, la giovane chiarifica il ruolo passivo della regina che, immobile e inerte, attende di essere travolta dagli eventi, di farsi vittima di certe dinamiche di potere che operano verso una totale repressione dei desideri della donna⁷⁶⁴.

Secondo uno schema ben rodato, Girdaldi lascia ancora una volta Anna sola sul palco ad attendere l'entrata di un altro personaggio (vv. 1165-1168), questa volta Didone. Vedendola giungere in lontananza, tutta assorta nel dialogo con se stessa («Veggiola uscir tutta turbata in vista / e mi par che ragioni da se stessa»), la donna decide, come consuetudine, di nascondersi per poter cogliere indisturbata i lamenti della sorella e conoscere le cause della sua afflizione⁷⁶⁵.

ATTO II: SCENA IV

Tornata in scena, la regina porta con sé tutto il proprio struggimento (vv. 1169-1179; 1182-1187) che si esprime nel contrasto tra indulgenza verso un desiderio privato, incoraggiato dalla sorella, e rispetto della volontà superiore, resa manifesta dai vaticini. Il discorso, rivolto a se stessa in seconda persona, porta Didone ad affrontare il proprio dilemma esistenziale («Dura cosa parti / contraddire a te stessa, ma più dura / è al divino voler preporre il tuo») e a prendere coscienza dell'avversità del fato («che sai, che mai non giunge / a buon fin cosa

s'introducono nella tragedia senza nome proprio ad annunziare qualche cosa fatta, o fuori o in casa», fatta eccezione per il messo, a cui «convengono queste figure di parlare», detenendo egli un ruolo fondamentale nella creazione dell'effetto catartico.

⁷⁶³ Si concorda dunque con l'idea di BRUSCAGLI (1983b, 131) che i personaggi subalterni sono in Girdaldi respinti «ai margini della favola, ridotti a mere presenze funzionali», ma non si condivide l'indicazione che essi «non detengono [...] né una fisionomia etica né un istituto linguistico diversificato [...]».

⁷⁶⁴ Per quest'aspetto dei personaggi femminili nelle tragedie girdaldiane cf. LUCAS (1990a, 283-300).

⁷⁶⁵ Il dolore inespresso della regina sembra rimandare all'*incipit* del IV libro dell'*Eneide*, in particolare ai vv. 1-2: «At regina gravi iamdudum saucia cura / vulnus alit venis et caeco carpitur igni».

ch'abbia il Ciel contrario») che la espone al rischio di «eterna guerra o inevitabil danno», ai «grandi mali» predetti dagli indovini.

Tali perplessità sono sufficienti a mettere in allarme Anna che, dalla sua posizione di ascolto, interviene per accertarsi della situazione (vv. 1180-1181) e rasserenare ancora una volta l'animo smarrito della regina, per convincerla della liceità di un'unione da cui «altro che bene / non può avvenire» (concetto ribadito negli stessi termini al v. 1225). La donna insiste così, con un sapiente gioco verbale (vv. 1193-1195: «[...] che teneste vere / le sciocchezze ch'han dette, che sciocchezze / sono nel ver»), sull'inaffidabilità della voce degli auguri, che si arrogano il diritto di interpretare arbitrariamente il volere divino e di imporre le proprie visioni fallaci (vv. 1188-1206).

L'ottima disposizione di Enea nei confronti del progetto matrimoniale, che Anna rende con parole al limite dell'iperbole (vv. 1212-1214: «Egli è di voi più acceso e vie più brama / esser con voi di questo regno a parte, / ch'essere imperator di tutto il mondo»), viene accolta come incontrovertibile segno «ch'un istesso Dio / il core a noi abbia toccato, e a lui», segno ora lasciato nelle mani della «Fortuna, / che non men vale ne le cose umane / che il buon consiglio e la prudenza istessa» (vv. 1220-1222) e del giudizio delle due donne a cui resta solamente da organizzare le condizioni dell'unione (vv. 1226-1229).

Il colloquio tra le sorelle è interrotto dall'entrata improvvisa del messo che richiama Didone fuori scena dove l'attendono Enea ed «i cortigiani tutti / a cavallo» (si noti l'esplicita sovrapposizione tra la corte cartaginese e quella rinascimentale ed il conseguente ammiccamento al pubblico) in partenza per la battuta di caccia (vv. 1230-1232, cf. *Aen.* IV 130-132)⁷⁶⁶. È possibile osservare che il corteo di cavalieri, elemento consueto nelle manifestazioni festive quattro-cinquecentesche, sembra suggerire in questo contesto tutte le potenzialità spettacolari della *pièce*, aprendo alla possibilità di un allestimento in uno spazio più esteso, diverso dalla sala domestica per cui la rappresentazione girdiana è predisposta⁷⁶⁷.

Dopo l'uscita di Didone, annunciata dalla stessa regina (v. 1232: «Io vengo. A Dio»), Anna si concede un momento per una riflessione di carattere generale e moralistico indirizzata ancora una volta alla platea (vv. 1233-1244). Analizzando la «imperfection nostra mortale», l'incapacità dell'uomo di determinare in anticipo la validità delle proprie scelte, la sua inclinazione all'errore che va oltre il riconoscimento del bene e del male, cioè quella condizione

⁷⁶⁶ MORRISON (1996, 69) sostiene che gli interventi del messo in questo episodio conferiscano maggiore realismo alla scena.

⁷⁶⁷ Sulla scorta di HORNE (1962, 87), rileviamo che, anche in questo caso, «Girdali could not escape the taste of his age, with its love of the spectacular».

umana universale esacerbata nell'indole femminile («che in noi donne è più chiara o via più espressa / non men di debil animo ci face ch'abbiamo debole il corpo»)⁷⁶⁸, Anna ha modo di commentare la vicenda della sorella e, richiamando alla mente la visione ispiratale da Giunone (vv. 1250-1253), di lasciar intendere di conoscerne già gli sviluppi, seppur fraintendendone il valore: così il matrimonio nella grotta viene inteso non come *dies primus leti primusque malorum* (*Aen.* IV 169), bensì come occasione imperdibile di felicità che l'indecisione di Didone potrebbe mettere a repentaglio (vv. 1245-1248: «che non s'acqueti / la tempesta ch'Enea spinse a Cartago / e non perda Didon questa ventura / onde, senza alcun pro, poi se ne doglia»; vv. 1254-1255: «che sì del cor le levi ogni sospetto, / che non lasci fuggir questa ventura»). Si presume che l'intento del drammaturgo sia quello di acutizzare in questa maniera l'effetto emotivo del rovesciamento tragico che andrà a travolgere, insieme alla protagonista, anche la sua confidente/istigatrice.

ATTO II: SCENA V

Al riprendere dell'azione, sul palco compare il solo Acate. Il suo monologo (vv. 1255-1285) si configura come una tirata paternalistica intorno alla metamorfosi del suo re, tanto stregato dalla regina Didone «sì che nulla più in lui riman d'Enea». Forza prepotente della natura («Fra quanto copre il sol, nulla è che legghi / di più tenace nodo i cori umani / che donna, che soggetto altri si faccia»), la donna è in grado di sbaragliare con le sue arti il cuore di un uomo temprato dal «pericol di morte, [...] la forza / di tutta Grecia, [...] il furor del mare», di trasformarlo in un essere «effeminato e molle», sottomesso «come tener fanciul sotto la madre»⁷⁶⁹.

Sconcertato dall'entusiasmo e dalla confidenza con cui Enea si muove alla corte della regina cartaginese «che par che lo sia / venuto a consolar Giove dal cielo», Acate si interroga sul grandioso futuro che l'eroe ha messo a repentaglio «per l'amor di costei» (vv. 1268-1275). Di fronte alla sordità del suo sovrano, il consigliere troiano si appella direttamente all'autorità divina, prega i numi pagani (Giove, patrono della grandezza di Ilio; Venere, madre dell'eroe e dea dell'amore) perché Enea sia ricondotto alla ragione, ritrovi il dominio di se stesso, recupe-

⁷⁶⁸ Per lo sviluppo di questo stesso tema all'interno della produzione tragica giraldiana cf. ROMERA PINTOR (2008a, 65-66 n. 203).

⁷⁶⁹ In questi versi Giralda recupera da una parte la tagliente ironia, ma anche la nota di gelosia e di astio, con cui Iarba definisce Enea in *Aen.* IV 215: «*ille Paris cum semiviro comitatu*», dall'altra intensifica il tono ammonitore con cui Mercurio si rivolge all'eroe «*uxorius*», schiavo della moglie (*Aen.* IV 266).

ri «l'animo antico», «il valor perduto», e perché sia finalmente spento «il lascivo foco ond'egli or arde» che lo distoglie da «fiamma più degna».

Nelle accuse e nei ragionamenti di Acate si possono facilmente riconoscere riferimenti ad un simbolismo tutto cristiano in cui la donna è intesa come «parte inferiore e sensuale dell'animo umano»⁷⁷⁰, come seduzione e allontanamento dal ben divino, come potenziale pericolo che distoglie e indebolisce l'eroe (cf. vv. 1047-1048)⁷⁷¹. Per la familiarità della tematica che sollevano, strettamente connessa alla polemica rinascimentale sul ruolo femminile, la parole di Acate mirano certamente a suscitare una reazione della platea, offrendo un punto di vista critico strettamente maschile che nasconde, come già si è avuto modo di notare, una profonda insicurezza dell'uomo, che nella perdita della padronanza di sé coglie un potenziale rovesciamento del proprio potere e di precisi equilibri sociali⁷⁷².

ATTO II: SCENA VI

Spingendosi apparentemente fuori dall'«episodio», ovvero dalle coerenti «digressioni che si fanno per accrescimento della favola»⁷⁷³, Giraldi assorbe una serie di elementi disseminati nel testo virgiliano per esplicitarli a questo punto in una scena per così dire “accessoria”. Forse spinto dal consueto bisogno di restringere i margini interpretativi offerti al suo pubblico, il drammaturgo ricostruisce l'errore (dato per certo, benché debba ancora realizzarsi) della regina e le fallaci sollecitazioni della sorella, dalla prospettiva esterna dell'indovino, portavoce della stessa volontà divina ignorata dalle donne.

Creando un parallelo con il precedente intervento di Acate, il sacerdote, incredulo di fronte al mutamento radicale di Didone, si interroga (vv. 1286-1293) su come la donna, da assennata e prudente, abbia potuto convertirsi in vittima sconsiderata di un «disio folle» e si sia resa incapace di curare «né sé, né il regno punto, / né divino voler, né disnor suo», né di com-

⁷⁷⁰ Questa è la definizione di Didone secondo l'interpretazione allegorica dell'episodio fornita da Celso Giraldi nella dedicatoria alla tragedia. Cf. *supra* p. 161.

⁷⁷¹ Il rimprovero di Acate «dimostra un conformismo etico con fine didattico che ribadisce la distanza di queste tragedie [*scil.* Didone e Cleopatra] dove esisteva un pericoloso potere femminile che non era tuttavia oggetto di critica, ma solo di analisi; e l'analisi era non “di parte”, ma “delle parti”». Analizzando l'evolversi dei tratti della vena filogina di Giraldi, BIANCHI (2007, 88-89) ha modo di intravedere in questo aspetto della *Didone* l'abbandono «di ogni analisi del potere femminile» che porta «al passaggio ad un dramma di tipo familiare e, alla fine, borghese».

⁷⁷² «[...] come attestano le rappresentazioni figurative di Aristotele sottomesso – fisicamente, a mò di cavallo – a Fillide, o di Eracle schiavo, fuso e filo alla mano, alla regina Onfale, o le leggi contro l'abbigliamento delle donne eccessivamente mascolino», ricorda ancora BIANCHI (2007, 90). Si vedano a questo proposito le osservazioni fatte *supra* pp. 145 ss.

⁷⁷³ DISCORSI (204).

prendere l'inaffidabilità dei consigli fraterni. Dall'alto della sua posizione illuminata, l'uomo è in grado di anticipare (vv. 1295-1311), stavolta con cognizione di causa, l'esito negativo della vicenda («ma vedi, vedi se i contrari Fati / san trovar modo a la ruina altrui») e di cogliere in pieno i segni della rovina incipiente nell'abito festoso della regina «come sciocca e vana cacciatrice». La tenuta da *venatrix*, contrapposta all'abituale «vedovil abito onesto», fonde in una sola immagine gli sparsi dettagli virgiliani che costruiscono la figura di Didone come Diana («avendo i capei biondi avolti in oro, / sospesa a gli omeri ha l'aurea faretra / e l'arco ha in man, sì che Diana sembra») di cui è recuperato anche il simbolismo tragico⁷⁷⁴; ad essa è associato il ritratto di Enea come Apollo «che vada fra i sacrati gioghi / de l'onorato Cintho» che a sua volta richiama alla memoria la descrizione di Aen. IV 143-149, in particolare i vv. 147-149: «*ipse iugis Cynthi graditur mollique fluentem / fronde premit crinem fingens atque implicat auro, / tela sonant umeris*». La stessa apparizione dei due personaggi come divinità (pagane) è interpretata dall'indovino come infausto presagio del lascivo connubio e della rovina di Didone («de lo stato suo l'ultimo eccidio»).

Attraverso il consueto “avvistamento” in lontananza (v. 1312: «Ma chi è costui che viene ora dal porto?»), con cui è spostata l'attenzione del pubblico sul personaggio in entrata, Giraldo interrompe il monologo del sacerdote per introdurre «un [...] di quei di Iarba»⁷⁷⁵, figura predisposta a creare una deviazione nel flusso dell'azione per coinvolgervi nuovi elementi di sviluppo, in questo caso ad informare la platea del ruolo del re africano, respinto, geloso e già sospettoso dell'*affair* della regina (vv. 1313-1315), nella catastrofe tragica⁷⁷⁶. Secondo quanto dichiara l'indovino è lui stesso a muoversi verso il nuovo personaggio e ad interpellarlo sulla ragione della sua visita (vv. 1316-1317)⁷⁷⁷.

⁷⁷⁴ In questi versi è percepibile un recupero di Aen. I 198-503: «*Qualis in Eurotae ripis aut per iuga Cynthi / exercet Diana choros, quam mille secutae / hinc atque hinc glomerantur Oreades; illa pharetram / fert umero, gradiensque deas supereminet omnis (Latoniae tacitum pertemptant gaudia pectus): / talis erat Dido, [...]*» e di Aen. IV 137-139: «*Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo; / cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum, / aurea purpuream subnectit fibula vestem*». Sulla questione del simbolismo dei colori, dal biondo dei capelli alla porpora della veste, cf. vv. 1152-1155.

⁷⁷⁵ Questo personaggio è indicato in modi discordanti nella didascalia (come semplice messo) e nella lista delle *Persone che parlano* (come *famigliare di Iarba*, cf. *supra* p. 162). ROMERA PINTOR (2008a, 68 n. 208) giustifica così la scelta/*lapsus* di Giraldo: «este personaje es más importante que un simple mensajero o criado puesto que viene como enviado diplomático para exponer las condiciones de su rey».

⁷⁷⁶ È un ruolo nettamente secondario se posto a paragone con la centralità (e la complessità) del personaggio nella *Didone in Cartagine* del Pazzi. Cf. a proposito LUCAS (1987, 563-565).

⁷⁷⁷ Nella sua analisi scenica di *Orbecche*, SAVARESE (1971, 135) prende in considerazione un momento simile: i personaggi «si trovano cioè uno a sinistra e l'altro a destra della scena: recitando le [...] battute si avviano lentamente verso il centro dove finalmente si vedono. Questa situazione scenica è una tipica “controcena” della sacra rappresentazione (o con parole francesi “*interlocutoire*”): svolgimento parallelo dell'azione ma non simultaneo». Come si vede, le sue osservazioni sono agilmente trasferibili al contesto della Didone

Un breve scambio di battute porta alla conferma del presentimento di Iarba, già pronto a muover le armi contro Cartagine, a rendere Didone «la più infelice e misera reina / ch'avesse scettro in man, corona in testa», se accecata dalla “domestica” presenza del capo troiano, ambigualmente «accolto ne la corte come fosse / o suo fratello o suo cugin germano», essa si mostrasse così ingrata verso colui «che nel suo regno l'ha concesso / di edificar questa città» da unirsi ad un forestiero esule ed errabondo, come moglie o come «lasciva amante» (vv. 1317-1342)⁷⁷⁸.

Da bravo conoscitore dell'animo umano (e certamente delle tecniche della «conversazione» civile⁷⁷⁹), il sacerdote sceglie di non fomentare l'irascibilità del re nemico e di avvalersi delle proprie arti dissimulatorie per offrire al suo interlocutore una serie di consolanti mezze verità in un vero e proprio saggio di diplomazia (vv. 1343-1379): mettendo in risalto le qualità della regina (le stesse magnanimità, compassione e solidarietà umana, e soprattutto l'onestà e la fedeltà, di cui l'aveva dotata Virgilio, espresse quasi nei medesimi termini⁷⁸⁰) egli ottiene di mettere quasi in imbarazzo il «famigliare di Iarba» per le proprie accuse, inducendolo a riformulare il proprio sospetto, circoscrivendolo alla inopportuna «gran domestichezza» tra i due sovrani, fino a convincerlo della totale inconsistenza dei suoi dubbi: «con questa sicurezza adunque andrommi».

Al ritirarsi del messo (v. 1379) è lo stesso sacerdote a rendere palese il proprio inganno: «Ingegnato io mi sono, a mio potere, / di far che il messo suo creder gli faccia / quel di ch'ho concepito io nel cor mio / tutto il contrario» (vv. 1380-1385); egli è consapevole che lo stragemma sarà fondamentale per guadagnare tempo e tentare di persuadere la regina dei concreti pericoli (politici e fisici) del suo «desire insano».

ATTO II: CORO

È il momento del secondo ingresso del coro. Sulla scia delle precedenti discussioni tra Acate ed Enea sull'anelito alla massima gloria politica come priorità assoluta del buon sovrano, Giraldi approfitta dell'interruzione dell'azione scenica per proporre una meditazione che parte dal delicato tema, già classico, ma venato di riflessi cristiani e rinascimentali, dell'ambi-

⁷⁷⁸ La battuta del messo riproduce a grandi linee lo sfogo dello Iarba virgiliano, aizzato dalla Fama a vendicarsi del connubio tra Enea e Didone: *Aen.* IV 211-221.

⁷⁷⁹ Per come la intende Giraldi in *DsS* (17-20).

⁷⁸⁰ Cf. vv. 1352-1354: «Chiunque provat'ha la sorte avversa / con varie afflittioni, esser non puote / se non cortese a i miseri» e *Aen.* I 630: «*Non ignara mali, miseris succurrere disco*»; oppure vv. 1370-1371: «[...] l'onestade / ond'ha Didone eterna fama al mondo» e *Aen.* IV 322-323: «*pudor et, qua sola sidera adibam, / fama prior*».

zione come illusorio mezzo di aspirazione al cielo (vv. 1393-1403) per estendersi a tutti i conturbanti desideri del mondo sublunare, sottoposti all'instabilità della Fortuna e per questo fonti «d'angosciose pene» (vv. 1404-1464): ovunque «la Rea» giunga con il suo potere e con il suo veleno, smette di esistere ogni virtù, sia essa fedeltà o giustizia o forza o prudenza, portata a snaturamento o a degenerazione⁷⁸¹.

Punto cardine dell'approccio didattico alla vicenda di Didone, il tema della «fe'» continuamente minacciata dal tradimento assume qui inevitabilmente una diversa centralità: «la fe' che val, se porta /l'uomo questa gonfiata serpe in seno?» (l'immagine del serpente torna tra l'altro a breve distanza, v. 1435 «tutta s'inacerba, / come serpe calcata in mezzo l'erba»). Ci sembra dunque opportuno notare che questa precisa immagine ha suscitato una riflessione su alcuni modelli “anticonvenzionali” potenzialmente contaminati con la fonte virgiliana nella composizione di Giraldi. Sebbene non si trovino espliciti rimandi, si crede che la verve comica che fluisce sotterraneamente in tutta l'opera giraldiana possa aver risentito dell'irriverenza di certe coeve rivisitazioni di Virgilio. È bene ricordare ad es. che nel 1536, in ambiente veneziano, Aretino aveva dato alle stampe il suo *Dialogo nel quale la Nanna insegna alla Pippa*, che presenta nella *Seconda giornata dei ragionamenti* una trasposizione in chiave parodica e moderna (un barone romanesco accolto da una nobildonna lasciata nell'anonimato ai tempi del Sacco di Roma) del IV libro dell'*Eneide*⁷⁸². Di questo brano è interessante notare come il *topos* “dell'allevare una serpe in seno” divenga riferimento simbolico all'errore di natura passionale della stessa Didone; in questi termini esso andrebbe perfettamente a sposarsi con i contenuti della riflessione del coro (la fede – matrimoniale vs il tradimento), che in questo modo assumerebbero toni sottilmente ironici alle orecchie di un pubblico culturalmente preparato a questa sorta di sovrapposizioni di genere.

⁷⁸¹ «E anche nelle tragedie storiche, la *Didone* e la *Cleopatra*, [...], il Giraldi si ritaglia un margine di pensosa considerazione sulla volubilità dei casi umani, inserendo anzi più esplicitamente il tema delle “stelle rie”, secondo un gusto astrologico che denuncia ancora una volta la sua formazione scientifica», osserva BRUSCAGLI (1972, 79).

⁷⁸² «[...] ella le seppe sì ben cantare il vespro, che ella diede la stretta ai boti e a la onestà; e gittatasi l'onore drieto le spalle, se sta, se va, vede e ode il barone. Vien la notte e quando fino ai grilli dormano, ella vegghia: e scagliandosi da questo a quel lato, favellando di lui seco stessa, arde con uno affanno solamente inteso da chi si corca e leva secondo che il martel che lavora vuol che altri si corchi e levi. E per chiarirtela, ella che aveva l'animo in compromesso, fece con l'amico le maladette fini: ella le fece, figlia. / PIPPA. Saviamente. / NANNA. Anzi pazzamente. / PIPPA. Perché? / NANNA. *Perché dice il canto figurato che chi s'alleva il serpe in seno / le intervien come al villano: / come l'ebbe caldo e sano, / lo pagò poi di veleno. / Ti dirò ben poi del traditore*». Il testo è tratto dall'edizione dei *Dialoghi* curata da Davico Bonino. Cf. ARETINO (I 108). Il corsivo è nostro. TOMASSINI (1996, XX) annota che qui «l'Aretino mette in campo la sua dissoluzione del mito del “Quarto libro”, in una sorta di parodistica *omelette* nella quale si condiscono, e si mescolano, nel racconto pedagogico di Nanna alla Pippa “sua figliuola”, *exempla* tratti dal diffuso e mondano platonismo (cortesia ed esaltazione muliebre) con lo spazio dell'osceno dei dialoghi puttaneschi».

Il discorso viene poi ricondotto circolarmente al tema della cieca ambizione, definita come «la miseria istessa», propria di uomini «dal ver lontani e da ogni buon costume, / mancando in loro di ragione il lume», dominati dalla superbia («se ne sta pur su l'ale, / e a questo e a quel male / sempre apparecchia fiera») e dall'assenza di scrupoli («quanto più sale / a dignità maggiore, a maggior grado, / tanto gli è via più a grado / nuocer per inalzarsi, né ad amici / guarda, né a' ricevuti benefici»): torna alla mente l'immagine della dea Giunone che, percepita come una semplice donna di corte, con i suoi giochi di potere si fa *exemplum* di chi «smisuratamente a onore aspira» e che infine, «sovente vien demesso e vile». Così seguendo il classico schema del coro senecano, la riflessione di carattere generico viene esplicitamente applicata alla situazione contingente, al caso di Didone sollevata «oltre il giusto» dalla tracotante presunzione di una divinità.

ATTO III

ATTO III: SCENA I

Dopo l'uscita del coro e l'interruzione momentanea del flusso narrativo, la scena si apre con un intervento dalle alte potenzialità spettacolari, degno di manifestare il picco drammatico del terzo atto⁷⁸³. Sfruttando i dettagli della virgiliana prosopopea della Fama⁷⁸⁴, Giraldi assembla un monologo che funge da auto-presentazione del personaggio allegorico e da commento, adeguatamente critico, degli accadimenti che conducono all'unione di Enea e Didone durante la battuta di caccia.

La Fama descrive il proprio pittoresco aspetto (vv. 1472-1478) di «*monstrum horrendum, ingens*» (*Aen.* IV 181), una creatura alata con un occhio per ogni piuma, con altrettante orecchie sempre tese in ascolto, e bocche «onde escon voci / di duro ferro non mai stanche a

⁷⁸³ Il terzo atto rappresenta tradizionalmente il punto di svolta della vicenda tragica, un crescendo di tensione a cui contribuiscono la quantità di versi che lo compongono e il numero elevato di scene. Giraldi giustifica anche teoricamente la sua scelta: «che in quelle parti che sono men grate, siano men lunghi gli atti e le scene, e in quelle che portano con esso loro più vaghezza, ovvero più necessità per condurre la presa azione al dicevole fine, più si allunghino i ragionamenti, perché con la vaghezza portino anco queste parti con esso loro maggiore attenzione, e questo tutto rimane nel giudizio del giudizioso poeta». Cf. *DISCORSI* (208).

⁷⁸⁴ La virgiliana personificazione della Fama (*Aen.* IV 173-195) è conservata solo nella *Didone* ferrarese: essa infatti non compare nella tragedia omonima di Alessandro Pazzi, tanto meno in quella di Ludovico Dolce. *BILANCINI* (1890, 64) muove un rimprovero alla scelta del drammaturgo di fare affidamento alla rappresentazione, quasi forzata, di entità sovranaturali: «forse all'introduzione di esseri astratti lo autorizzava l'imitazione di Seneca, ma è anche da notare che Seneca non ne fece mai l'abuso che qui il Giraldi ne ha fatto».

dire / tutto quel ch'ho veduto e quel ch'ho inteso» (cf. *Aen* IV 181-183: «[...] *cui quot sunt corpore plumae, / tot vigiles oculi subter (mirabile dictu), / tot linguae, totidem ora sonant, tot subrigit auris*»). L'intento si suppone sia quello di impressionare chiunque, anche nella platea, «pensa di poter fuggire» alle potenti armi della diceria e si illude che essa «non veda o non intenda quanto ei face».

In questi versi Giraldi offre un numero di elementi sufficienti ad immaginare il costume altamente scenografico del personaggio, rappresentabile con grandi ali, ricoperto di piume di pavone, gli innumerevoli occhi, probabilmente con una tromba in mano, in uno stile perfettamente in linea con la spettacolarità rinascimentale⁷⁸⁵. Come le divinità olimpiche o i personaggi esotici come l'aruspice, questa figura è infatti riciclata «dal magazzino sempreverde della festa allegorica»⁷⁸⁶, rivelando uno stretto rapporto del teatro giraldiano con la tradizione teatrale precedente e coeva⁷⁸⁷.

Va osservato che la rappresentabilità del personaggio è inoltre dimostrata dall'estromissione da parte di Giraldi degli elementi più surreali della descrizione virgiliana, come l'immagine del *monstrum* che traendo forza dalla diffusione delle voci e aumentando via via di dimensioni, arriva a toccare con il capo le nuvole, con i piedi la terra (*Aen.* IV 175-177). Si suppone che l'interesse per la stimolazione visiva ed emotiva del pubblico, che emerge sia tra le righe del testo drammatico, sia dalla trattazione teorica sulla messa in scena, passi attraverso elementi concreti che possano catturare l'occhio (e l'attenzione) dello spettatore, più che attraverso suggerimenti descrittivi, rigorosamente simbolici, per quanto suggestivi: così i costumi inusuali, dal tocco esotico e appariscente, moderni e mai oltre la misura del genere, vicini alla moda straniera, extra quotidiana⁷⁸⁸, sono assunti programmaticamente a strumento di coinvolgimento della platea, dal momento che «la novità [...] genera ammirazione e fa lo spettatore più intento allo spettacolo che non sarebbe se vedesse gli istrioni vestiti degli abiti che egli ha continuamente negli occhi»⁷⁸⁹.

⁷⁸⁵ Di questo parere anche ROMERA PINTOR (2008a, LV).

⁷⁸⁶ Cf. PIERI (1991, 136; 142 n. 54).

⁷⁸⁷ Una maschera simile compare, ad es. nei trionfi di Lorenzo il Magnifico (1491), come uno dei quattro “Spiritelli” nella processione di S. Giovanni a Firenze cf. NEWTON (1975, 294, n. 36). La notizia torna anche in FRANCASTEL (2005, 100; 185).

⁷⁸⁸ MORRISON (1996, 59) sottolinea nell'uso giraldiano «the visual interest of a sumptuously costumed spectacle». Di questo avviso anche OSBORN (1996, 42). Tale interesse si sposa perfettamente con l'ambientazione esotica o comunque extraitalica che caratterizza tutte le tragedie del ferrarese: da Alessandria a Susa, da Damasco a Londra, da Corinto a Innsbruck. Le valenze dell'esotismo nelle tragedie giraldiane sono messe in evidenza da SCRIVANO (1998, 229-236).

⁷⁸⁹ DISCORSI (219).

Tuttavia, a questo particolare personaggio è riservata una ulteriore funzione più strettamente drammaturgica e fondamentale per il progredire dell'azione. La Fama diffonde, in un tono più appropriato ad un cultore di *gossip* che ad un epico narratore onnisciente, la notizia dell'incontro tra Didone ed Enea (vv. 1479-1495) «mentre era / ognuno ne la selva a cacciar belve»: pur consapevole delle conseguenze, essa descrive sulla precisa scorta dei versi virgiliani (*Aen.* IV 160-166) il temporale, la ricerca di riparo nella grotta e infine il connubio degli amanti «tocchi ambi da lascivia ismisurata». Agli elementi del modello latino il drammaturgo aggiunge un accenno al furtivo ritorno in corte («E ritornati in corte anche congiunti, / senza che alcun veduti gli abbia, insieme / si son di novo in ben riposta parte», che rinforza il precedente «ambidue / soli soli») e lascia con esso intendere l'intenzione di Didone di perseverare nell'errore, *turpi cupidine capta*, incurante della propria responsabilità morale e civile.

L'accento posto sulla «lascivia» dell'unione⁷⁹⁰, anche per mezzo dello stravolgimento dei famigerati versi dell'*Eneide* (IV 171-172: «*nec iam furtivum Dido meditatur amorem: / coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam*») che la Fama cerca di esprimere con una certa dose di retorica («Didone [...] / si crede che sia stato matrimonio, / e matrimonio chiama il lascivo atto / e quello, ch'ella pensa esser secreto, / ad ognun sia per me tosto palese»), mette subito in luce la diversa concezione del *coniugium*. Se si considera però che fino al Concilio di Trento, il contratto matrimoniale assumeva contorni piuttosto vaghi (uno scambio di promesse davanti ad un qualsiasi testimone, senza la mediazione di un sacerdote), che si prestavano a facili fraintendimenti e manipolazioni (solitamente da parte maschile), è possibile immaginare che il pubblico del 1541, in particolare quello femminile, non percepisse come impropria questa “malinterpretazione” dei fatti e che, anzi, potesse stabilire su di essa una intensa connessione empatica con la regina.

Ciò non toglie che Giraldi fa dell'*amor* virgiliano una mera manifestazione della passione sfrenata e un atto del tutto volontario dalle conseguenze catastrofiche (si osservi che mancano tutti i segnali divini preposti alle nozze, seppur funeste: i lampi e gli ululati delle ninfe di *Aen.* IV 166-168). Benché la condizione di vedovanza della regina fenicia sembri preservarla dall'illegalità, il nuovo legame con Enea, che nasce dalla sacrilega rottura della «fede al cener di Sicheo», assume le caratteristiche di un adulterio e soprattutto rivela la sua sconvenienza nel mostrarsi come espressione di un *furor* incontrollabile⁷⁹¹.

⁷⁹⁰ Da questo punto di vista, secondo Giraldi, il poeta latino è stato carente: «Virgilio, per esser troppo vergognoso, molte volte nelle cose amoroze ha lasciata quella vaga lascivia». Cf. DISCORSI (61).

⁷⁹¹ Sul problema delle seconde nozze in caso di vedovanza all'interno della tragedia Cinquecentesca si rimanda a BELLA (1981, 95 ss.). La sconvenevolezza del *furor* di Didone raddoppia addirittura a contatto con la morale

Il ricordo virgiliano sottoposto alla moralità del XVI secolo rende così evidente la diversa dimensione etica e culturale in cui è calato l'episodio: la condanna, senza possibilità di appello, dell'incontinenza volontaria di Didone diviene espressione di una società e della sua tendenza al giudizio, alle indiscrezioni, al pettegolezzo, che costringe i suoi membri a muoversi, come Didone (vv. 1496-1497) in un perenne stato di preoccupazione, all'interno un intricato labirinto di «percorsi sotterranei di una simulazione assunta a regola di vita»⁷⁹².

Qui l'ossessione per la *culpa*, che in Virgilio era imprescindibile dallo scrupolo morale per la violazione del *pudor*, è infatti strettamente legata alla perdita della reputazione. Una donna rinascimentale (come sappiamo essere la Didone giraldiana), una sovrana, in maniera particolare, deve tenere sempre ben presente il proprio ruolo ed imporsi un rispetto assoluto della norma sociale (quella matrimoniale *in primis*), come unica garanzia della propria credibilità⁷⁹³.

Conclusa la sua reprimenda, la Fama, esattamente come gli altri personaggi, informa il pubblico della propria imminente uscita di scena: avvistati i capi troiani che escono di corte «insieme ragionando» (vv. 1498-1499), essa dichiara di voler «dar loco a loro», di voler abbandonare il palcoscenico per proseguire la propria missione ed «empir di novelle il mondo tutto» (vv. 1499-1501).

ATTO III: SCENA II

Come annunciato, la scena prevede un nuovo intervento di Enea ed Acate reduci dalla faticosa caccia. Il primo a parlare è il sovrano (vv. 1502-1510) che immediatamente manifesta il sostanziale mutamento della sua disposizione d'animo. È quello che si può definire “provvisorio lieto fine”: l'uomo ha deciso di rinunciare al viaggio; ha trovato la felicità a Cartagine e

giraldiana. Secondo il drammaturgo, l'amore passionale, generalmente considerato inopportuno per principio, va ancor più represso in una fase della vita non più giovanile: «perché l'inamorarsi così fissamente, che spesso sia indotto l'amante a sconvenevolezza, è meno disdicevole nella gioventù che nell'età matura, ancora che Vergilio introducesse Enea innamorato di Didone e che ne facesse venir la morte di lei per la perdita onestà». CARTEGGIO (326).

⁷⁹² Cf. MORETTI (2008, 35).

⁷⁹³ I personaggi femminili di Giraldi, specialmente le regine, hanno a disposizione una gamma molto più limitata di trasgressioni rispetto ai loro modelli greco-latini: essa è ridicibile, secondo LUCAS (1990a, 285), al solo connubio clandestino. Incesti ed adulteri infatti, materia comune delle tragedie antiche, sono ora contestati attraverso operazioni di censura, dal momento che, spiega PROSPERI (1994, 110), «[...] nel corso del '500 si passa rapidamente, com'è noto, dalla libertà di parola e di scrittura, che fu massima per gli uomini dell'epoca di Ariosto, alla censura spinta fino allo scrupolo e all'autocensura dell'epoca di Tasso». Cf. a proposito BELLA (1981).

qui ha scelto di stabilire la sede del proprio popolo, godendo di tutti i benefici di un «nobil regno» conquistato «senza fatica alcuna».

Allarmato dalle parole del re, Acate non esita ad esprimere il suo disaccordo (vv. 1515-1516: «Piaccia a l'altezza vostra / questo reame e siatene contento / per esserne signore, a me non piace»), e la sua profonda preoccupazione (vv. 1518-1550). Il consigliere troiano mette in gioco tutte le argomentazioni più convincenti che la sua mente razionale partorisce, e le espone, pur con il riguardo imposto dal suo ruolo, senza mezzi termini («con riverenza i' dirò il vero»), in un nuovo, esasperato, tentativo di ricondurre Enea alla padronanza di sé⁷⁹⁴. Tuttavia, sull'animo ormai perduto dell'eroe non hanno efficacia né l'accusa «di aver questo reame fatto vostro, / col congiungervi a Dido, modo certo / non degno del reale animo vostro», né l'ammonizione sulla caducità ed il pericolo latente dei benefici offerti dal regno di Cartagine (come una dolcezza «di tal tosco mista che vi uccide / a la maggior speranza a cui serbato / mai fosse uomo mortal») e nemmeno il presagio di un futuro indegno per Ascanio, “ucciso” dal padre «che gli toglie la via di farsi eterno», ovvero di «viver, per opre illustri, eternamente»⁷⁹⁵.

Come insegna l'esperienza privata di Giraldi, il servitore fin troppo onesto, zelante e partecipe dei problemi reali, finisce suo malgrado per risultare fastidioso agli occhi del suo principe⁷⁹⁶: così Acate pone a rischio la propria posizione mettendo a disagio Enea (che commenta al v. 1551: «disturberiano le parole tue») senza nemmeno ottenere il risultato sperato. L'eroe troiano non è però particolarmente toccato dalle accuse del suo consigliere e, anzi, si limita a sdrammatizzare, a confutare una ad una le sue tragiche previsioni accogliendole come false (vv. 1555-1582).

Sfruttando la mente dialettica di cui lo ha dotato il suo interprete rinascimentale e seguendo una logica ed un sapere retorico degni del suo interlocutore, Enea rimescola le carte del suo destino e si propone di conquistare l'Italia (che non necessariamente vale «più di questo / regno») solo dopo aver stabilizzato il popolo, stanco di vagare, a Cartagine, oppure di espandere i confini, «in queste parti» dove «potrà Ascanio e la progenie sua / materia aver di sempiterna gloria» e «aumentar sempre il suo stato e [...] farsi / (come dett'hai) per opre illu-

⁷⁹⁴ Anche per elevare il ruolo del personaggio Acate, Giraldi propone qui buona parte delle parole che Mercurio rivolge ad Enea a nome di Giove in *Aen.* IV 253-237; 272-276.

⁷⁹⁵ Nell'esaltazione delle opere mortali (dalla poesia alle imprese militari) come mezzo per sopravvivere alla propria morte ed aspirare alla gloria eterna è evidente il richiamo ad una lunghissima tradizione che dalla classicità attraversa la cultura medievale fino ai *Trionfi* petrarcheschi.

⁷⁹⁶ Su questo aspetto della vita di corte dell'erudito ferrarese cf. MORETTI (1989, XII-XIII).

stri, eterno», sottoponendo a sé l'Africa, la Spagna, le isole del Mediterraneo «e a questo modo farsi uguale in forza / ed in avere ad ogni possente imperio»⁷⁹⁷.

Alle parole di Enea, Acate si lascia sfuggire un pungente commento sulla capacità devastante dell'Amore di confondere l'animo umano, impedendogli di discernere il bene dal male (vv. 1583-1584): si tratta di un ammiccamento, che resta celato ad Enea attraverso la convenzione dell'*a parte*, diretto al pubblico, perché ancora una volta sia chiamato a riflettere sull'argomento.

La decisione dell'eroe sembra ormai irremovibile, il suo interesse è tutto proiettato sul futuro di Cartagine, sulle torri da costruire per proteggere il porto (vv. 1585-1588) e, ciononostante, Acate tenta un'ultima volta di risvegliare la sopita ambizione e la *pietas* del suo sovrano.

Dopo aver invitato Enea a ponderare più a lungo su una decisione di tale portata («Bisogna, signor mio, trappor gran tempo / a deliberar quel che in un sol giorno / l'uomo vuol fare, e chi subito a questo / o a quel si appiglia, spesso vede quanto / giovì lo indugio a fare elettion buona») il consigliere troiano sfodera infine la motivazione che, stando alla base dell'etica dell'eroe almeno nella sua declinazione virgiliana, dovrebbe essere decisiva: il rispetto della volontà divina (vv. 1589-1616) che qui sviluppa i caratteri di un ibrido pagano-cristiano⁷⁹⁸.

Appena richiamato il responso de «gli oracoli ch'avete avuti a tanti / vari tempi» (da Creusa, da Eleno, etc.) e «la pestilentia che tanti de' nostri / uccise» a Creta, come auspici incontestabili di un disegno superiore che stabilisce con precisione il destino di Enea lontano da Cartagine e dalla regina Didone⁷⁹⁹, Giraldi mette in scena una sorta di *coup de théâtre* che ca-

⁷⁹⁷ Il passaggio, che non ha corrispondenze nell'*Eneide*, poiché presuppone un abbandono anche mentale della missione divina da parte dell'eroe troiano inconcepibile per Virgilio, richiama forse un passo ovidiano (*Her.* VII 155-158: «*si tibi mens avida est belli, si quaerit Iulus, / unde suo partus Marte triumphus eat, / quem superet, nequid desit praebebimus hostem; / hic pacis leges, hic locus arma capit*»). Di questo parere anche TURNER (1926, 42).

⁷⁹⁸ Questo dettaglio non è trascurabile se si pensa che, secondo Giraldi, le qualità dell'uomo di corte (di cui Acate si fa prototipo) devono essere sempre coniugate al rispetto e alla difesa della religione e della volontà divina: «ch'egli abbia sempre in tutte le sue azioni compagna perpetua la religione nostra santissima e divinissima, né mai si lascerà persuadere da questi mali uomini che oggidì hanno armate le lingue e le mani (celando la loro malizia sotto il mantello del divin Vangelo) contra la religione, [...]». Cf. DsS (86).

⁷⁹⁹ Siamo nuovamente di fronte ad uno spunto di riflessione sul rapporto di assoluta inconciliabilità tra volontà divina (Fato) e volontà umana (eventi terreni), come tra ragion di stato (intesa come dovere) ed inclinazioni personali (passioni private): come osserva TOMASSINI (1996, XXI), «lo sfondo che si staglia tra i due personaggi principali è quello dialettico e materiale del rapporto tra principi morali e necessità del potere». MERCURI (1991, 183) appunta, in merito all'*Orbecche*, che «[...] la tragedia della Controriforma [...], nel suo complesso va letta in stretto e inscindibile rapporto con la trattatistica della ragion di stato; il tema del fato è largamente presente nei testi politici e proposto negli stessi termini con cui viene trattato a livello di produzione tragica»; il discorso può essere perfettamente trasferito al testo della *Didone*, che sviluppa le medesime dinamiche concettuali.

povolge radicalmente la situazione apparentemente definita: l'improvvisa (per quanto già prevista da Virgilio) apparizione di Mercurio (vv. 1617- 1622)⁸⁰⁰. In una trama che per la sua scarsa novità non lascia molto spazio alla *suspence*, il drammaturgo usa l'entrata "ad effetto" per mirare all'efficacia del colpo di scena e tentare di offrire al pubblico un margine di indeterminazione fondamentale nel processo di coinvolgimento emotivo, assecondando il principio per cui «dee l'azione di parte in parte andare sciogliendo la favola di modo che lo spettatore si veda menare al fine ma stia dubbioso a che egli debba riuscire»⁸⁰¹.

Attraverso la solita strategia con cui sono anticipati i nuovi ingressi in scena, Enea dichiara di scorgere qualcuno «che verso noi / vien» e di riconoscere in lui soltanto un portamento «così altero e così grave in vista». Il dettaglio, che va colto anche come precisa annotazione offerta all'attore sulla qualità del movimento da tenere, già tradisce la natura "superiore" del personaggio, confermata poi dal bagliore («Nol ponno gl'occhi miei, signor, soffrire, / tanto lo splendor suo lor lume abbaglia») che ne accompagna l'entrata (che, sappiamo, non avviene *ex machina*), rivelando che si tratta del messaggero degli dei. L'incapacità dichiarata dei personaggi di distinguere l'identità di chi sopraggiunge nello spazio esiguo del palco, utile soprattutto per ampliare la percezione delle dimensioni sceniche⁸⁰², è qui accentuata dall'indicazione della difficoltà visiva causata dalla luce. Si può ipotizzare che per favorire l'effetto del riverbero luminoso Giraldi abbia immaginato nella rappresentazione un sapiente utilizzo dell'illuminotecnica⁸⁰³, nonché l'intervento di elementi dorati per il costume della divinità, forse di una maschera o di guanti, come è testimoniato dall'uso coevo⁸⁰⁴, o anche della verga che Ermes utilizza tradizionalmente come psicopompo (cf. *Aen.* IV 242-244: «*tum virgam capit: hac animas ille evocat Orco / pallentis, alias sub Tartara tristia mittit, / dat somnos adimitque, et lumina morte resignat*»).

Fattosi riconoscere dai capi troiani, Mercurio finalmente si rivolge ad Enea per ammonirlo in nome del padre degli dei a riprendere il viaggio. La sua tirata assorbe una serie di ricordi virgiliani ripartiti in più sezioni dell'*Eneide*⁸⁰⁵, gli stessi che, grosso modo, costituivano

⁸⁰⁰ L'apparizione del dio, nel mezzo del dialogo tra Enea e Acate, scinde in due perfette metà il testo: la prima fatta di promesse piene di speranza, la seconda di neri presagi e morte, secondo un suggerimento di ROMERA PINTOR (2008a, LVI).

⁸⁰¹ DISCORSI (184).

⁸⁰² Si veda a proposito *infra* pp. 329 n. 898.

⁸⁰³ Delle tecniche dell'illuminazione a disposizione del teatro cinquecentesco si è discusso *supra* pp. 252-253.

⁸⁰⁴ Come dimostra, ad es., NEWTON (1975, 152). Il suggerimento sul costume arriva da MORRISON (1996, 69 e 80 n. 12).

⁸⁰⁵ ROMERA PINTOR (2008a, 81 n. 227) osserva infatti che «esta sarcástica y decisiva intervención de Mercurio, situada en el epicentro de la tragedia, recoge las tres intromisiones divinas que aparecen en Virgilio para que Eneas retome su misión».

il modello dei vari argomenti di Acate, ora organicamente assemblati per conseguire maggiore efficacia persuasiva. Così, nel primo rimprovero (vv. 1622-1627), venato di una certa ironia (per la dedizione con cui l'eroe, «tutto in potestate or di Didone, / posto in oblio il tuo regno e insieme tutti / i fatti tuoi», si presta alla costruzione della città africana) e nella manifestazione della volontà di Giove che chiama Enea ad abbandonare l'ozio delle terre libiche, a recuperare se stesso in nome de «l'alta gloria» e del riguardo verso il futuro di Ascanio (vv. 1627-1639), Giraldi recupera praticamente alla lettera tutto l'episodio virgiliano della visita di Mercurio al campo teucro di Cartagine (*Aen.* IV 265-276). A questi versi il drammaturgo associa, con la stessa fedeltà al modello antico, dettagli dell'ordine di Giove al messaggero degli dei (*Aen.* IV 222-237), - vale a dire (vv. 1639-1651) l'esortazione indiretta ad Enea a non rinunciare alle *romanae arces*, simbolo dell'impero «senza alcun fine», ad abbandonare una terra gravida di nemici per volgere il pensiero ai *Lavinia arva* da cui potrà, «accrescendo la troiana stirpe, / tutto il mondo sopporre a le tue leggi», nonché l'esplicito monito a riprendere senza ulteriori indugi il viaggio: «Levati quinci e non far molto indugio / e verso Italia omai spiega le vele», corrispondente all'incisiva forma ottativa virgiliana: *naviget!* (*Aen.* IV 237). Infine, Giraldi incorpora richiami all'ultimo ammonimento a salpare da parte di Mercurio comparso in sogno all'eroe (*Aen.* IV 556-570): in particolare (vv. 1652-1665), recupera i versi relativi all'imminente minaccia dei «tiri armati, che le fiamme ardenti / a le tue navi porteran», entro la successiva alba («*si te his attigerit terris Aurora morantem*»); alla rassicurazione che il viaggio avverrà con «Zefir secondo» e, soprattutto, al tipico riferimento alla natura incostante e infidabile dei sentimenti femminili («*heia age, rumpe moras. varium et mutabile semper / femina*»), attribuito però specificamente all'amore di Didone, che non abbandona mai il suo ruolo di *exemplum* offerto alla riflessione del pubblico.

Enea, sconvolto dall'intervento divino necessario alla sua presa di coscienza⁸⁰⁶, mostra i segni fisici del turbamento, i brividi, il sudore freddo, il senso di smarrimento (vv. 1666-1669) che riprendono, in versione ridotta e indebolita, l'immagine di *Aen.* IV 279-282: «*At vero Aeneas aspectu obmutuit amens, / arrectaeque horrore comae et vox faucibus haesit. / ardet abire fuga dulcisque relinquere terras, / attonitus tanto monitu imperioque deorum*». La reazione di Acate (vv. 1670-1674) è invece di compiaciuta soddisfazione: le parole di Mercurio hanno confermato le sue capacità di analisi della realtà e ora gli permettono di lasciar trasparire, in

⁸⁰⁶ MERCURI (1973, 93) osserva che «l'intervento di Dio deve sempre essere giustificato e deve scaturire dall'interno degli avvenimenti e non dall'esterno, proprio perché per un tragediografo controriformista è importante il fine logico-didascalico: fine che acquista efficacia solo se lo scioglimento della vicenda tragica è conseguente all'azione tragica [...]».

modo comunque pacato e suadente, con la «gentile ironia» che lo caratterizza, la sua lungimiranza («il dissi io ben che non credea / che ciò mai consentir volesse il Cielo»)⁸⁰⁷.

Finalmente persuaso della necessità di riprendere il viaggio, Enea manda il consigliere a chiamare i compagni troiani per poter allestire i preparativi della partenza (vv. 1675-1679, cf. *Aen.* IV 288-291). Rimasto l'unico in scena, egli avrà la possibilità di esprimere a questo punto tutta la sua solitudine tragica.

ATTO III: SCENA III

Il re troiano, lacerato dagli ultimi avvenimenti, è pronto a rimuginare, in un lungo monologo-preghiera (vv. 1680-1739), sulla sua condizione esistenziale alla luce di una nuova fiducia sull'esistenza di un motore universale che «il mondo regge».

Leitmotiv delle tragedie giraldiane⁸⁰⁸, il tema del fato, inteso non come caso o predestinazione bensì come giustizia suprema, emerge prepotentemente in questi versi in cui Enea, uscendo definitivamente dal proprio sistema di valori, si appella, con una *pietas* tutta cristiana, alla divina provvidenza per comprendere la natura del proprio errore di valutazione. Sottolineando la presenza di un progetto superiore dietro qualunque azione umana, specialmente di coloro, come egli stesso, «da' quali pende / la salute ed il ben di molta gente», l'eroe si rende conto di aver creduto di trovare a Cartagine «la felicitade istessa» perché accecato da un allettante «finto bene», celato sotto «mentita forma»; è l'intervento di Mercurio a dimostrargli «quanto male / senza lume divin veder si possa / da l'uom per saggio ch'egli sia, il suo meglio» e a ricondurlo sulla strada già segnata.

Enea si rivolge direttamente a Dio (al sommo Giove che contemporaneamente è il Dio cristiano) dichiarando la propria volontà di uniformarsi al suo destino («io son per ubidirti, alto Signore»), nonostante il rammarico e la vergogna di essersi unito a Didone per poi abbandonarla, il timore di sentirsi chiamare crudele e ingrato, ingiusto e infedele e partire con disonore. L'eroe sembra già prefigurare lo sdegno della regina, le parole («che mi par or d'udir ch'ella mi dica») con cui essa metterà concretamente fine alla *liaison*, perché incapace di comprendere che il viaggio è imposto dall'alto e non è il frutto di un maligno inganno⁸⁰⁹. Questa

⁸⁰⁷ Si tratta di una «maniera cortese» (mai adulatrice o corrosiva) con cui l'uomo di corte nasconde con finta modestia la sua acuta conoscenza del reale ed i propri meriti. Il modello di riferimento per Gibaldi è quello dell'ironia socratica. Cf. DsS (24-29).

⁸⁰⁸ Una panoramica dei luoghi giraldiani che trattano, con notevoli analogie lessicali, del tema è offerta da ROMERA PINTOR (2008a, 84-85 n. 232).

⁸⁰⁹ Una prefigurazione del dialogo che determinerà la rottura definitiva tornerà ancora nelle parole, cariche di sensi di colpa, di Enea. Vv. 1789-1790: «e già mi pare / le lagrime sentir, le amare grida». Pur condannando

la vera preoccupazione di Enea, il centro attorno cui verte l'intera sua preghiera: il bisogno di rendere evidente alla donna la sua buona fede, di propiziarsi così il viaggio verso la «tranquilla sede» libero dai rimorsi della coscienza⁸¹⁰.

Il flusso dei pensieri è poi interrotto dall'irruzione di Acate e di altri uomini di fiducia (Sergesto, Mnesteo e Cloanto: cf. *Aen.* IV 288), che si avvicinano al comandante («veggo che viene a me con gli altri»), pronti a ricevere gli ordini per la partenza.

ATTO III: SCENA IV

Catapultandoci *ex abrupto* nel discorso dei capi troiani appena sopraggiunti sul palco, Giraldi sembra creare un flusso continuo nell'azione che non si interrompe, come consueto, nel passaggio dalla scena precedente. Nel percorso dalle quinte al punto di incontro con Enea, gli uomini hanno il tempo di scambiarsi la promessa di mantenere il silenzio sulla questione di cui hanno appena discusso, che si suppone legata alla visita del messaggero degli dei (vv. 1740-1743), e di dichiarare la direzione del loro movimento (v. 1743: «Or al re andiamo»).

Questo punto della *pièce* è esemplare per comprendere la scelta drammaturgica di Giraldi di far agire, anche contemporaneamente, un numero piuttosto elevato di personaggi, «tanti [...] quanti bastano a condurre di parte in parte, magnificamente, la favola al fine senza confusione»⁸¹¹. Che nel teatro del ferrarese alcune comparse potessero seguire i movimenti dei protagonisti è suggerito da «l'uso dell'epoca di dar seguito ai personaggi reali di armati e cortigiani»⁸¹² e, in questo caso, anche da una discordanza tra l'indicazione dei personaggi coinvolti nella scena e quelli effettivamente attivi nella conversazione: secondo la didascalia che apre il colloquio, Mnesteo, come i suoi compagni, dovrebbe parlare, ma scopriamo che assume inve-

principalmente la regina, Giraldi metterà ben in luce la parte di responsabilità di Enea garantitagli dal comune libero arbitrio: cf. vv. 2239-2242: «Non sforza Giove gli animi mortali, / però la colpa è vostra e non di Giove; / e l'aver adempito il desir vostro / vi fa fuggir questa reina afflitta».

⁸¹⁰ La preghiera del capo troiano rivela una genuina preoccupazione per lo stato emotivo della regina a cui si sente legato da un vincolo sincero («né falso amore / mi fa cercar l'Italia»). I medesimi sensi di colpa attanagliano Enea alla vista di Didone nell'Oltretomba (*Aen.* 456-461: «*infelix Dido, verus mihi nuntius ergo / venerat extinctam ferroque extrema secutam? / funeris heu tibi causa fui? per sidera iuro, / per superos et si qua fides tellure sub ima est, / invitus, regina, tuo de litore cessi*»).

⁸¹¹ Cf. LD (165-166). In questo Giraldi non si preoccupa né di norme consolidate, né di consuetudini. Non si dimentichi che questa scelta drammaturgica, per la quale Giraldi è aspramente criticato, è giustificata anche da una considerazione degli effetti negativi che una *pièce* con un numero insufficiente di attori avrebbe potuto comportare agli occhi del pubblico. Secondo il tipico ragionamento del drammaturgo ferrarese, la priorità assoluta cade sulle esigenze spettacolari di diletto e coinvolgimento dell'uditorio. A supporto della propria posizione Giraldi richiama inoltre il ricordo di una commedia disprezzata dagli spettatori proprio per l'esiguità delle persone in scena all'epoca di Alfonso I.

⁸¹² Come sostiene SAVARESE (1971, 139).

ce il ruolo di “elemento muto”⁸¹³. Sembra che l'esigenza di mantenere fede ad un principio di verosimiglianza nel suggerire al pubblico il momento critico per Enea e i suoi della partenza segreta, fatto di segrete riunioni organizzative e consigli privati, abbia indotto il drammaturgo a ricostruire una sorta di piccolo esercito troiano attraverso lo sviluppo di personaggi minori del racconto virgiliano e la loro interazione sulla scena, fatta di brevi battute finalizzate all'“autodefinizione” o al commento di parole e azioni dei protagonisti⁸¹⁴.

Una volta radunati attorno a lui, gli uomini sono interrogati dall'eroe sulla loro conoscenza della situazione e sulla loro disponibilità ad eseguire gli ordini con massima «fede» e «senno» (vv. 1744-1749). La risposta giunge con estremo entusiasmo (vv. 1750-1751)⁸¹⁵: invitati a tornare «tacitamente» al porto per armare in rapidità le navi alla partenza e all'eventuale battaglia, ad usare tutta la prudenza necessaria per nascondere i preparativi, a mentire a chiunque faccia domande, tutti, tranne Acate, escono infatti di scena per obbedire al loro signore (vv. 1751-1765).

Enea dichiara la sua intenzione di raggiungere il gruppo a cose fatte (vv. 1765-1767); poi rivolgendosi specificamente ad Acate, in cerca di complicità e conforto, esprime il desiderio di trovare Didone, del tutto ignara dell'evolversi dei fatti e ancora convinta (com'egli stesso fino a poco prima) «che scior mai non si debban questi amori», per poter «con bel modo» convincerla a piegarsi con lui al «divino voler» (vv. 1767-1774, corrispondenti ad *Aen.* IV 291-294).

Inevitabile che il consigliere troiano si lasci prendere da un altro attacco di misoginia e senta il bisogno di mettere in guardia il suo signore sulle terribili insidie che si nascondono «dietro un sospiro, una lagrima di questa / donna» (vv. 1775-2777): è a questo punto che Giraldo mette concretamente in atto la demitizzazione dell'eroe virgiliano, forte per virtù razionale, attraverso l'esteriorizzazione della sua sofferenza e della sua vulnerabilità, espresse in pri-

⁸¹³ Mnesteo è presente anche nella lista delle *persone che parlano* ma non compare in nessuna altra scena della tragedia. Cf. *supra* p. 162. È probabile che la discrepanza sia frutto di una scelta intenzionale dell'autore, il che potrebbe presupporre la presenza di altre comparse “senza nome” con la stessa funzione mimetica/spettacolare; più difficile credere che si tratti di un mero errore drammaturgico se si considera che Enea, per continuare il suo colloquio con Acate, invita «tuttatrè» (Cloanto, Sergesto e, a questo punto, Mnesteo) a tornare al porto e proseguire i lavori.

⁸¹⁴ Al numero degli attori in azione in relazione alla conformazione della corte cinquecentesca si era già accennato *supra* p. 137. Si ricorda che INGEGNERI (9) sottolineerà che è proprio per questa sua tendenza all'«imitazione di azioni reali e di regie persone» che la rappresentabilità della tragedia è resa difficile ed esosa e, per questo, poco praticabile.

⁸¹⁵ ROMERA PINTOR (2008a, 88 n. 237) suggerisce che Giraldo voglia assommare all'allegria del virgiliano «*Ocius omnes / imperio laeti parent et iussa facessunt*» (*Aen.* IV 294-295), anche un'idea di obbedienza, lealtà e buon giudizio degli uomini di Enea.

ma persona, e contrapposte all'asettica fermezza dei consigli di Acate⁸¹⁶. Enea non teme di ammettere che, se potesse disporre di se stesso, il dolore di Didone, «che tutta si è sommessa a la mia fede», avrebbe un potere assoluto sul suo cuore («un mesto viso / non che pianto o sospir mi faria fare / ciò che a lei più piacesse»)⁸¹⁷, un cuore a pezzi al pensiero di abbandonarla «dopo l'avermi tanto amor mostrato, / schernita e sconsolata» (vv. 1777-1790).

Il fato contro la virtù, la volontà divina contrapposta alle aspirazioni umane: Enea esprime in questi versi tutte le contraddizioni del proprio stato, «il sommo affanno» con cui si accinge ad affrontare un viaggio imposto e con cui è pronto a dichiarare la propria inflessibile volontà di non cedere alle lacrime della donna per adeguarsi all'ordine celeste, *mente immota*, «non men che annosa quercia si stia al fiero soffiar di varii venti» (vv. 1791-1795)⁸¹⁸.

Il capo troiano delega al suo consigliere di occuparsi di tutte le eventuali complicazioni, e annunciata la propria uscita di scena (vv. 1795-1796: «Io vado, / tu qui rimanti e attendi»), lo lascia solo a commentare gli ultimi eventi e a compiacersi di se stesso (vv. 1801-1819). Frutto della miopia di Enea che non ha saputo controllare il suo appetito per «questo mal considerato amore», né, soprattutto, «dar fede a buon consiglio», la situazione di «gran travaglio» presente prospetta di complicarsi ulteriormente di fronte all'evidente impossibilità di acquietare l'animo - tempestoso, secondo un fortunatissimo *cliché* - di Didone, privata «de l'amor suo».

Acate avverte improvvisamente la presenza di «un famigliar di Dido» tutto assorto a ragionar con se stesso. Secondo la classica strategia decide di restare nascosto per accertarsi che alla corte di Cartagine non si sia scoperta l'imminente partenza dei teucri (vv. 1816-1819).

ATTO III: SCENA V

Sicuro di essere solo, il personaggio in scena, un anonimo famigliare della regina, rivela i sospetti in lui suscitati dalle improvvise manovre di preparazione della flotta troiana. La sua

⁸¹⁶ «Take away the spirit of national pride, and Aeneas becomes a more ordinary man», osserva HORNE (1962, 78). Sulla stessa linea anche LUCAS (1987, 582 ss.). La studiosa sottolinea (586) che «d'un point de vue didactique, la démarche de Giraldis est très efficace car Enée semble un homme ordinaire, ce qui permet de penser que l'héroïsme est à la portée de tous».

⁸¹⁷ Enea attribuisce questa sua disposizione ad una eredità materna (vv. 1781-1783: che così aspro / Venere, madre mia, madre d'Amore, / non mi produsse). È interessante notare che la Didone ovidiana, al contrario, ritiene che per la sua crudeltà, la natura dell'eroe si mostrava molto diversa da quella della madre: *matris ab ingenio dissidet ille suae*. (*Her.* VII 36).

⁸¹⁸ Giraldis ripropone in questi versi la similitudine virgiliana della quercia battuta dai venti, irremovibile come il proposito di Enea (*Aen.* IV 441-449), seppure in una forma piuttosto ridotta e banalizzata, per rispondere alla sua solita esigenza di «chiarezza semantica».

funzione drammaturgica, sostituita nel racconto virgiliano dalla voce onnisciente del poeta⁸¹⁹, è evidentemente quella di preparare il pubblico all'esplosione della crisi tragica, spostando lentamente il fuoco sull'incipiente tracollo emotivo della regina.

Il personaggio racconta (vv. 1820-1829) come gli equivoci bisbigli della gente di Enea, il «ragunar de' loro arnesi»⁸²⁰, nonché le loro risposte vaghe ed imbarazzate sul perché di tanta sollecitudine («ed egli ha fatto come fan coloro / ch'accolti in grave error, perdon la voce»), gli abbiano dato ragione di preoccuparsi seriamente di un inganno teso ai danni di Didone.

Acate, che in questa scena non interviene mai apertamente ma si limita a commentare attraverso *l'a parte*, è immediatamente messo in allarme dalle parole dell'uomo: «Questi veduto si è del partir nostro» (v. 1831), dichiara a se stesso e alla platea.

Il familiare prosegue la sua riflessione (vv. 1832-1845): l'ostinato silenzio dei troiani e la loro sospetta titubanza, sommandosi al palese tentativo di sviare i sospetti («Pur risposto ha, [...] / [...] che ciò fassi / perché mandare Enea vuole il suo figlio / verso l'Italia, a la promessa sede»⁸²¹, non fanno altro che confermare la necessità di «far Didone di quanto occorre accorta», di mostrare cioè alla regina «che le vuol mancar di fede / il re troiano». L'imbroglio è dunque definitivamente scoperto; l'urgenza di dare la notizia ad Enea costringe Acate ad abbandonare precipitosamente la scena per correre al campo troiano (vv. 1845-1846).

Il gentiluomo cartaginese si sofferma a questo punto sulle cause che hanno aperto la strada alla tragedia della sua regina (vv. 1847-1869). Come prevedibile esse ricadono tutte sull'imprudenza e sull'ingenuità della donna che ha scelto di rinunciare al «pregio d'onestade ond'ella andava / fra quante furo, o son, pudica altera»⁸²² e darsi ad un uomo «per lusinghe o promesse», senza saper riconoscere dall'altra parte la cattiva fede di chi ha preferito «volersi a lei giunger di nascosto» anziché sposarla, per poi fuggire, una volta soddisfatto, come già Giasone, Teseo o Demofonte⁸²³. Per rendere ancor più esplicito il proprio giudizio sulla condotta della regina, e sollevare, ancora una volta, la questione rinascimentale della moralità femminile nell'ambito dell'istituzione del matrimonio, il drammaturgo scioglie il commento di Virgilio

⁸¹⁹ Ci si riferisce in particolare a *Aen.* IV 296-299. Sull'utilizzo della voce fuori campo come espediente drammaturgico si veda *supra* p. 33.

⁸²⁰ Il verso 1822 sostituisce e sintetizza la complessa similitudine virgiliana dei troiani al lavoro come zelanti formiche, cf. *Aen.* IV 397-408.

⁸²¹ Creazione originale di Gibaldi, la finta partenza di Ascanio è dettaglio finalizzato ad addolcire la violenza con cui nell'*Eneide* avviene il distacco dell'eroe da Didone.

⁸²² I versi ripropongono l'immagine topica delle virtù di Didone dei vv. 1086-1087, a loro volta riferiti al passaggio virgiliano di *Aen.* IV 322-323.

⁸²³ Da questo punto di vista è evidente la distanza che separa la protagonista trissiniana, incrollabile nella sua continenza, dalla Didone di Gibaldi. Cf. a proposito CREMANTE (1988, 73).

alla disperante cecità dell'*infelix* (*Aen.* IV 171-172): «*nec iam furtivum Dido meditatur amorem: / coniugium vocat, hoc praetexit nomine culpam*», trasformandolo in una nota di valore legalistico, quasi in un cavillo giudiziario («Ha creduto Didon, ch'essersi giunta / [...] / col re troian, così celatamente / sia stato fermamente stabilire / il matrimonio»).

Questa analisi degli errori della coppia attraverso l'occhio esterno di un personaggio testimone permette allo spettatore di abbandonare il sistema ideologico virgiliano per cui l'esito tragico era frutto di un adeguamento ad un fato ineluttabile voluto dagli dei, per entrare in quello giraldiano (moderno e cristiano) che concepisce la catastrofe come scontro di desideri e volontà condotto dai protagonisti, entrambi dotati di libertà decisionale ed autonomia di coscienza

ATTO III: SCENA VI

Alla vigilia del rivolgimento tragico Giraldi sceglie di convogliare l'attenzione sulle reazioni emotive dei suoi protagonisti tramite voci ad essi empaticamente connesse, ma comunque esterne⁸²⁴. Il drammaturgo prevede a questo scopo due monologhi in successione.

Il primo lo offre Cloanto, fidato compagno di Enea, turbato dall'impossibilità di mantenere segreta la fuga dei teucri, a dispetto delle speranze di Enea e Acate, per le indiscrezioni continue che percorrono la città punica (vv. 1870-1903).

I riferimenti del capo troiano ad una corte in cui persino le travi e le pareti «hanno occhi più che non ebbe Argo mai», mentre rivelano un esplicito ammiccamento al pubblico, chiamato a riconoscere in Cartagine il labirinto di pettegolezzi che è la corte estense, ribaltano la prospettiva da cui il famigliare di Didone aveva osservato i preparativi per la partenza. Sono i troiani ora a sentirsi braccati, incapaci di muoversi senza suscitare la curiosità e i dubbi del popolo tirio («né moviam passo che non ci sian cento / occhi d'intorno a riguardarne intenti»), assillati da domande impertinenti («per meglio intender quel ch'essi han per chiaro, / chieggon») che dimostrano che tutti, compresa Didone, ormai sanno «quel che noi vogliam coprire».

Proprio la regina, «ch'ha i suoi pensier tutti in Enea», rappresenta il maggiore pericolo per Enea e per la gente troiana, poiché la sua capacità di *praesentire*, di vedere oltre⁸²⁵, la con-

⁸²⁴ ROMERA PINTOR (2008a, 94 n. 251) rileva infatti che in questa scena e in quella successiva è utilizzato un espediente drammatico «de gran habilidad» che permette di cogliere lo stato d'animo profondo dei protagonisti attraverso lo sguardo dei rispettivi servitori.

⁸²⁵ Questa qualità di Didone è di tutte le donne innamorate già secondo Virgilio, *Aen.* IV 296-299: «*At regina dolos (quis fallere possit amantem?) / praesensit, motusque exceptit prima futuros / omnia tuta timens. Eadem*

durrà inevitabilmente alla verità del tradimento, trasformando il suo amore in odio e scatenando quel «furor» femminile tanto temuto per le sue conseguenze esiziali da Enea, dall'uomo del I secolo e da quello del XVI.

ATTO III: SCENA VII

Dalle preoccupazioni di Enea e dei suoi, colti nella frenesia dei preparativi, lo sguardo dello spettatore viene portato di nuovo entro le mura della corte, direttamente nell'interiorità di Didone, attraverso un secondo monologo, parallelo al precedente. A parlare è questa volta una cameriera (vv. 1904-1941), testimone della turbolenta reazione emotiva della sua regina alla notizia dell'imminente partenza di Enea.

Al personaggio in scena è affidato il minuzioso (certo stereotipato) ritratto dell'eroina come una baccante invasata che Giraldi ricostruisce col fondamentale supporto di Virgilio (*Aen.* IV 300-303; 589-590). La tradizionale sintomatologia del *furor*, costituita dal pianto, dalle grida, dai movimenti scomposti e dai gesti di autolesionismo («ambe le mani / percuote insieme, e piena di furore / fa oltraggio al petto, al real viso, a i crini»)⁸²⁶, vuole fornire, al di là di un approfondimento psicologico del carattere, una nota di tipo registico. Al suo successivo rientro in scena, l'attore nel ruolo della regina potrà infatti mantenersi aderente al suo personaggio che «tutto il suo dolor nel viso porta», anche grazie ad un'indicazione piuttosto precisa su espressioni facciali, posture e tenore dei movimenti da tenere: così, ad es., sulla base delle parole della cameriera il pubblico si aspetterà di vedere d'ora in avanti la protagonista della tragedia in un atteggiamento coerente con l'affanno del suo andare «[...] per casa in guida / di forsennata»⁸²⁷.

Risulta evidente ancora una volta lo scarto di mentalità che sta a monte della rielaborazione del mito. Lo stato di prostrazione della Didone giraldiana sembra infatti essere imputato non tanto dall'exasperazione di un sentimento (il «soverchio amore»), quanto alla rinuncia ad un approccio razionale e riflessivo che porta alla perdita della saggezza (efficacemente definita «ingegno»), virtù necessaria contro gli attacchi della fortuna. Non a caso il discorso devia subito verso un giudizio di valore sulla «infelice sorte» dei due amanti, appesantito da un tono commiseratorio riservato però solo alla donna: notevole l'insistenza sull'aggettivazione: «po-

impia Fama furenti / detulit armari classem cursumque parari».

⁸²⁶ Della questione si è trattato *supra* pp. 38-39.

⁸²⁷ I vv. 1910-1911 riproducono il virgiliano «*totamque incensa per urbem / bacchatur [...]*» (*Aen.* IV 300-301) limitando il raggio d'azione della regina anche per una questione di verosimiglianza rappresentativa.

vera» «la poverella, / poverella, infelice», «meschina». Determinata dalla fragilità congenita delle gioie amorose, di «que' piaceri / che sono fuori d'ordine e di tempo»⁸²⁸ destinati a bruciare velocemente e a trasformarsi in angosce, la sfortuna di Didone è tale perché è scritta nella legge del mondo (pessimistica e tutta cristiana) che determina la pericolosa inconsistenza di ogni «van disio» e la necessità per l'uomo di rivolgersi ad un bene superiore, legge a cui il re troiano decide invece di omologarsi sciogliendosi dal fugace legame «questo di stesso».

La cameriera informa a questo punto il pubblico di trovarsi in scena per cercare Enea («perch'io vegga, / s'Enea si scopre in alcun luogo»), condurlo dalla sua regina che intende parlargli prima della partenza. Offrendo informazioni sull'effettiva posizione dell'eroe («Ma non lo veggo, né vederlo spero / che certa i' son ch'egli sia gito al porto») la donna sembrerebbe mettere in luce la sua immotivata permanenza in scena: i versi successivi mostrano che l'intenzione è invece quella di guadagnare tempo per farsi raggiungere dalla regina: come previsto, nello stesso istante essa esce dalla reggia, stanca di attendere.

ATTO III: SCENA VIII

Didone manifesta la sua impazienza non appena entra in scena. Già a conoscenza della partenza del re troiano, ella vuole recarsi immediatamente al porto (v. 1945: «i' voglio insin là andare») incurante della propria posizione e ormai disposta ad ammettere la perdita di se stessa e della propria dignità (vv. 1947-1948: «ohimè, ch'Amor mi ha fatto / far molto peggio»; vv. 1952-1954: «Non son Dido, / [...] / ma un'ombra son di lei», vv. 1966-1967: «ch'io son rimasta senza / senno, e perduta ho la mia prima mente») e ad infierire addirittura sul suo stato (v. 1950: «Ohimè, che da un error ne nascon mille»), nonostante i tentativi di dissuasione della cameriera, umile ma saggia (vv. 1946-1947: «Questa cosa non è degna di voi / alta reina»).

L'ormai critica situazione emotiva della regina necessita, per la prima volta nella *pièce*, di un intervento straordinario del coro, «introdotto interlocutore» sulla scorta della prassi antica, proprio per dare risalto alle «parti morali e [al]le affettuose» della tragedia⁸²⁹. Con lo stes-

⁸²⁸ In qualche modo è ancora percepibile un'eco del virgiliano amore crudele che conduce a disgrazia: «*improbe Amor; quid non mortalia pectora cogis!*» (*Aen.* IV 412).

⁸²⁹ Cf. LD (167) e DISCORSI (191-192). Nelle *pièces* di Giraldo Cinzio, il coro raramente accompagna l'azione di altri personaggi e partecipa al dialogo. Solo in determinate occasioni, quando si presenta l'occasione di muovere più efficacemente i «compassionevoli affetti», il coro si può porre «tra gli interlocutori», può essere considerato come uno degli attori, essere parte del tutto e partecipare all'azione attraverso un singolo portavoce (come prescrive Aristotele: *Poet.* 1456a, 25-27: «καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλεῖ») ma «senza canto» (a differenza del χομμός greco).

so tono solenne usato nelle sezioni conclusive degli atti, la portavoce del coro, una delle ancelle di corte, invita Didone a non cedere ad un nuovo errore (vv. 1948-1949: «S'uno errore avete / per amor fatto, non ne fate due»), anzi, ad usare tutta la prudenza e la pazienza per porre rimedio al primo, a porsi «in cor miglior sentenza», vale a dire, a riversare il suo impeto verso un amore “più grande”.

Ma la regina è sorda ad ogni consiglio. Non trovando Enea decide ancor più fermamente (vv. 1973-1974: «Stiasi bene o male, / così ho deliberato») di rientrare, dunque di assentarsi dalla scena, per prepararsi al viaggio verso il porto (vv. 1970-1971), ma come al solito il suo movimento si limiterà ad una dichiarazione di volontà perché, come vedremo, sarà l'eroe troiano a raggiungerla davanti alla reggia.

Invitando la cameriera a seguirla (v. 1974: «entrate meco»), Didone si ritira, accompagnata da un ironico commento, una sorta di “perla di saggezza popolare”, sull'ostinazione degli amanti, sulla loro incapacità di usare prudenza, paragonata all'incapacità per chiunque di essere contemporaneamente sciocchi e saggi.

Nello scontro tra mente razionale (espressa attraverso le parole del coro) e anima impulsiva (lo sfogo emotivo della regina)⁸³⁰, Giraldi sta lentamente immergendo lo spettatore nell'intimo conflitto della protagonista, preparandolo ad affrontare il senso più profondo della tragedia.

ATTO III: CORO

Al nuovo ingresso del coro il pubblico è pronto per affrontare una nuova riflessione di ordine morale alla luce dell'evolversi del dramma. Utilizzando come spunto tematico l'idea platonica dell'amore (la bontà divina, cristianamente parlando) come principio immanente al mondo⁸³¹, le donne di Cartagine ragionano sul ruolo dell'uomo all'interno del cosmo (vv. 1981-2075), in un nuovo difficile tentativo di conciliazione tra morale cattolica ed eredità etica del mondo antico⁸³².

⁸³⁰ Esso è colto attraverso le stesse oscillazioni psicologiche e negli stessi termini che caratterizzeranno il successivo scontro verbale dei due protagonisti: atto IV scena I: qui e allora Enea è chiamato «ingrato», «crudel», «infedel», «reo», riproducendo l'aggettivazione virgiliana «*perfidus*», «*crudelis*», «*impius*» ma anche, ricorda HORNE (1962, 83), la terminologia petrarchesca.

⁸³¹ Vv. 1981-1982: «[...] il motor eterno de le stelle / produsse il mondo, non perché ei n'avesse / bisogno, ma perché la sua bontate [...]». Per le numerose qualificazioni «que inciden en la bondad, el poder de Dios y la sabiduria de la Divina Providencia» all'interno dell'opera tragica giraldiana si veda ROMERA PINTOR (2008a, 99 n. 262).

⁸³² Cf. a proposito GILBERT (1941, 224-235).

Creatura prediletta di Dio, l'essere umano, è stato dotato di «tal dignitate» affinché «sol de le create / cose fosse signore» e affinché potesse scegliere liberamente a quale «d'esse essi-migliarsi». Con le qualità del camaleonte di adattarsi ad ogni forma che tocchi⁸³³, egli ha la possibilità di farsi a suo piacere «mortale o divin»: di restare intellettualmente immobile, inconsapevole di sé «come insensata pietra» o di acquisire lo spirito terreno e letargico di una pianta o la perfezione maggiore di un «mobile e sensibile animale» che pure segue gli stimoli dell'istinto senza ambire mai al bene divino; ma solo colui che è «di miglior alma e miglior mente» aspira a volare oltre «quel che il mondo apprezza», a partecipare dell'ordine cosmico e recuperare «le celesti ali divine» perdute, cioè la sua origine celeste. Questo prototipo umano, concepito quasi come parte di una *élite* etico-intellettuale («que' sublimi / spiriti accesi»; «chi pura la mente have»), è in grado di contemplare le bellezze eterne senza mai volgere lo sguardo altrove, alle cose mortali, e persino di «alzar le altre alme» al desiderio di fuggire la cieca vanità del mondo⁸³⁴.

La conservazione dell'essenza divina che si realizza, creando un forte nesso tra gnosi e salvezza ultraterrena, tramite l'appello ascetico alla ragione, il disprezzo delle cose mortali ed il rifugio nel «sommo bene», rappresenta l'unico spiraglio in cui l'uomo può sottrarsi ai capricci della fortuna: dopo questa tirata del coro, Didone deve apparire agli occhi del pubblico come colei che, dimentica di ciò che è in potenza, si abbassa a seguire «quello a cu'il senso [le] alletta» e si ritrova, inevitabilmente, ingannata dal «disir vano».

⁸³³ Come già si è potuto osservare, *supra* p. 107 n. 107, la qualità del camaleonte assume un valore programmatico all'interno della poetica giraldiana e della sua stessa concezione del lavoro d'artista (scrittore, pittore, attore che sia), in quanto entrambe sono incentrate su una rappresentazione mimetica della realtà e sul rispetto della verosimiglianza.

⁸³⁴ GALLO (2005, 261; 266-270) coglie nel concetto di elevazione, di volo del pensiero, di sublimazione della corporeità, e in quello di uomo come termine medio dell'universo, di cui si fa simbolo il camaleonte, un riferimento di Giraldo al platonismo antico e rinascimentale, frutto probabilmente dell'impronta ricevuta presso gli accademici *Elevati* ferraresi. La studiosa in particolare, scorge in questi versi alcuni punti di contatto con il *Discorso sulla dignità dell'uomo* di Pico della Mirandola.

ATTO IV

ATTO IV: SCENA I

La repentina decisione di Enea di abbandonare Cartagine conduce, in un tempo estremamente contratto, all'apice drammatico del quarto atto, da considerarsi «via alla spedizione della favola [...] che ci mena all'ultimo fine»⁸³⁵.

Un breve dialogo tra Enea ed Acate (vv. 2076-2096) apre la scena e prepara il terreno al momento di massima tensione emotiva in cui i protagonisti si concedono il loro unico, articolatissimo, confronto diretto⁸³⁶. Quella in cui si imbatte il re dei teucri al suo ritorno dal porto è una situazione di totale dissesto: gli equilibri stessi della città sono stravolti, la regina è l'ombra di se stessa. Fuori dal palazzo reale (davanti alla scenografia che lo rappresenta), l'eroe resta in attesa (immobilizzato anche dalla necessità di essere raggiunto sul palco dagli altri personaggi: «ma dentro por non ho voluto il piede»), combattuto tra il desiderio di parlare con Didone per rimediare al suo dolore e mettersi la coscienza in pace, e il timore di peggiorarne lo stato. Invece, presagendo l'esito fallimentare di ogni forma di conforto («che come consolar la madre mentre / ha il figlio morto inanti»), il consigliere troiano, con il pragmatismo che lo caratterizza, invita Enea a liberarsi dall'imbarazzo, ad elaborare una strategia con cui evitare alla donna il trauma della separazione ed accorciare insieme i tempi della partenza: «poi con una lettera / piena d'amor fare appò lei la scusa». Inevitabile che il codice morale del *pius* lo porti a respingere categoricamente un atteggiamento «sì discortese»: l'espedito della lettera d'addio mostra chiaramente, attraverso il diverso contegno dei due uomini, come i personaggi virgiliani siano stati adeguati a diversi modelli cortigiani anche da un punto di vista comportamentale, e come l'eroe, trasformato nel perfetto cavaliere gentile e onesto, rifletta una evoluzione dell'immagine maschile in accordo con la nuova posizione delle donne nella Ferrara di Ercole II⁸³⁷.

⁸³⁵ Cf. DISCORSI (205).

⁸³⁶ Secondo HERRICK (1965, 122), caratteristica costituzionale del quarto atto nelle tragedie giraldiane è il faticoso susseguirsi di «static debates and monologues» attraverso cui si arriva allo scioglimento tragico.

⁸³⁷ Lo status di gentiluomo di Enea è provato, spiega HORNE (1962, 83), anche il tenore del giuramento di buona fede che sviluppa la parentetica virgiliana (*Aen.* IV 357: «*testor utrumque caput*») ai vv. 2217-2228. È difficile scorgere in questo passaggio l'atteggiamento grossolano, «ungentlemanly», individuato invece da TERPENING (1996, 318). Si noti come il gioco di specchi tra realtà e finzione scenica assuma in questi momenti uno spessore particolare: «the episode is another realistic interpolation by Cinthio, and with it the play comes to life again», commenta infatti HERRICK (1965, 107).

La soluzione al dilemma di Enea giunge spontanea con l'improvviso sopraggiungere di Didone. È l'eroe stesso ad indicare l'ingresso in scena della regina (v. 2095: «Ma ve', ch'esce di corte») e insieme ad indirizzare lo sguardo del pubblico su di lei, furibonda, piena «di doglia, di furore e d'ira immensa», come già avevano anticipato le parole della cameriera (atto III, scena VIII). La donna sta cercando «questo disleale» in direzione del porto ed è intenzionata ad affrontarlo con parole severe (vv. 2095-2097). In questi versi è forse possibile recuperare le tracce dell'utilizzo di un dispositivo scenico di tradizione medievale che permetterebbe ai due gruppi di attori di muoversi simultaneamente in due punti diversi dello spazio, di compiere azioni separate e indipendenti l'una dall'altra: Didone sembra infatti ignara delle altre figure in scena; non si accorge della presenza dei capi troiani, poiché sarà il coro, cioè una delle ancelle che compongono il corteo che l'accompagna, ad avvisarla: «Mestier non vi sarà di andare al porto, / vedetel con Achate» (vv. 2098-2099).

Guardando direttamente l'eroe, la regina indica alle compagne la direzione da seguire (v. 2100: «il veggo, andiamo / donne mie verso lui») ma, incalzata dall'impazienza, dà avvio al conflitto verbale con lui ancor prima di raggiungerlo. Tradotto praticamente alla lettera anche per compiacere la platea, il famoso passo dell'*Eneide* relativo al colloquio tra i sovrani (IV 304-392)⁸³⁸ offre a Didone la struttura, la fine retorica e i termini precisi della sua accusa che apre con una serie di domande retoriche destinate a suscitare il senso di colpa di Enea per il tentato inganno e la fuga segreta (vv. 2101-2104, cf. *Aen.* IV 305-306), per i voti matrimoniali dimenticati (vv. 2105-2107, cf. *Aen.* IV 307), per le conseguenze mortali del suo gesto (vv. 2107-2110). Si noti come questo ultimo passaggio («Né il conoscer chiaro / ch'esser mi dee cagion di crudel morte / la tua partenza, può tenerti, ahi lassa, / che tu non mi abbandoni e non mi fugga?») si faccia chiaro esempio del particolare approccio di Giraldis al dettato virgiliano, della sua tendenza a scioglierne, da un punto di vista semantico, i nodi, a parafrasarne le strutture sintetiche od ellittiche (v. 308: «*nec moritura tenet crudeli funere Dido?*») per garantire allo spettatore un messaggio di univoca interpretazione.

Didone prosegue il suo attacco al re troiano conservando le oscillazioni di tono del suo modello latino, dalla rabbia, alla preoccupazione per le condizioni sfavorevoli del viaggio (vv. 2113-2116; 2118-2124, cf. *Aen.* IV 309-313), all'incredulità (v. 2125: «Tu fuggi me? Tu me fuggi?»), estensione anaforica e chiastica del virgiliano «*mene fugis?*»: *Aen.* IV 314), alla pro-

⁸³⁸ Si è già potuto osservare - *supra* p. 133 - come dietro la traduzione, a volte pedissequa, dell'*Eneide* si trovi l'esigenza giraldisiana di non deludere con la sua *Didone* le aspettative di un pubblico cortese costituito di fini conoscitori ed estimatori del testo virgiliano.

strazione che sfocia negli «onesti preghi» dei vv. 1127-2141 (corrispondenti ad *Aen.* IV 315-323)⁸³⁹. Come Virgilio, anche Giraldis tenta di suggerire le alterazioni della voce della donna e di renderle più credibili attraverso una particolare attenzione per le figure di suono (dall'allitterazione alla cacofonia, all'onomatopea), e per la costruzione stessa delle parole (lunghezza, accentazione, sonorità), studiata con minuzia e diligenza nel tentativo di ricalcare l'andamento dei diversi moti dell'animo⁸⁴⁰ e di scandire col ritmo delle battute la «reale maestà dell'azione»⁸⁴¹.

La regina tenta la strada della supplica per risvegliare la *pietas* dell'eroe, ormai un «oste» («*hospes*») dimentico di tutti i benefici ricevuti e arroccato alla sua decisione di abbandonarla sull'orlo di un baratro esistenziale e sociale in cui essa stessa si vede condannata alla rovina con la sua «cadente [...] casa» (la *domus labens* virgiliana, *Aen.* IV 318), odiata dai nemici e dal suo stesso popolo («a le genti di Libia, per te solo, / ed a' tiranni nomadi, ed a' miei / cartaginesi son venuta in odio»; cf. *Aen.* IV 320-321: «*te propter Libycae gentes Nomadumque tyranni / odere, infensi Tyrii*»), privata dell'onestà e di «quella prima fama / per cui sola n'andava altera al cielo» (vv. 2146-2147, cf. *Aen.* IV 321-323), cioè l'onore «caro a me più che la vita» (v. 2129)⁸⁴². Come la *Dido* virgiliana, il personaggio di Giraldis vede la propria imminente fine davanti agli occhi: «Ch'ho io qui a far più indugio?» (v. 2153; cf. *Aen.* IV 325: «*quid moror?*»), sente di trovarsi «con la morte al fianco» (*Aen.* IV 323: «*moribundam*»), in balia di se stessa, del fratello sanguinario, dei bellicosi vicini (vv. 2148-2155): sen-

⁸³⁹ Nella traduzione da Virgilio, rileva HORNE (1962, 80), l'endecasillabo di Giraldis rende l'atteggiamento carico di *pathos* della regina ma non la maestosità delle sue parole. Sulle «qualità emotive» del discorso di Didone si veda *supra* p. 40.

⁸⁴⁰ L'intento è apertamente dichiarato relativamente alla stesura del poema epico *Ercole*: «E come Vergilio, nella sua *Eneide*, ha talora mescolati i datili con gli spondei, coi proceleumatici, coi iambi e coi trochei, benché di rado, non volendosi sempre servire del datilo, quantunque fuss'e più vago e più magnifico degli altri, per fare che i tempi delle voci servissero alla materia: così anch'io alle volte, secondo che mi ha chiamato o velocità, o dimora, o gravità, o vaghezza, o allegrezza, o dolore, o timore, o speranza, od altre parti simili, ho usate parole di una sillaba, o di due, o di tre, o di più, sino al numero di sette, volendo sopporre agli occhi una velocissima velocità, od altra occorrenza che quel numero ricercasse, alterando gli accenti acuti, che son quelli che danno il numero alle nostre parole, col fargli ora su le sedi pari, ora su le impari, ora passando dalla prima alla quarta, e dalla quarta alla settima, e varicando a tal modo le sedi degli accenti alla variazione delle occorrenti materie, facendo ora regolare da un accento acuto una sola sillaba, ora due, ora tre, e ora più, con la interposizione delle convenevoli consonanti, secondo che mi ha bisognato numero, o tardo, o veloce, o strepitoso, o soave, od aspero, o molle, ovvero d'altra qualità, per dare, quanto più ho potuto, grazia allo stile e splendore alla cose». Cf. CARTEGGIO (333). È facile intuire come il drammaturgo potesse considerare queste potenzialità del testo nell'ambito teatrale, all'interno di opere che privilegiano l'effetto fonico in quanto nate in funzione della declamazione e della messa in scena. Su questo aspetto del dettato giraldiano cf. anche COLOMBO (2007, XXXIV).

⁸⁴¹ Cf. LD (165).

⁸⁴² Analoga immagine era apparsa già ai vv. 1086-1087; 1370-1371 e 2532-2534. Imprescindibile dalla leggenda sulla regina cartaginese a qualsiasi altezza cronologica, il tema dell'onore assume qui una centralità particolare, motivata dal suo essere parte costitutiva, motore stesso dell'azione drammatica, del teatro italiano rinascimentale fin dagli esordi della «tragedia regolare». Approfondisce l'argomento DE TORO (2004, 325ss.).

za speranza alcuna, con il solo irrealizzabile desiderio di un figlio, «un pargoletto Enea» (*Aen.* IV 328-329: «*parvulus [...] / [...] Aeneas*») che colmasse parte della perdita (vv. 2156-2162).

Come lascia dedurre il coro, fornendo all'attore indicazioni preziose sull'atteggiamento del suo personaggio, i pensieri hanno strozzato la voce in gola alla regina (vv. 2163-2164: «Oh, povera reina, l'è mancata / la voce a le querele») e l'hanno portata ad un pianto contagioso (vv. 2151-2152: «Vera pietà così m'ingombra il core / che rattenere anch'io non posso il pianto»). Va sottolineato che lo sfogo verbale di Didone è regolarmente interrotto dall'intermissione del coro che, indirettamente rivolto al pubblico (vv. 2117-2118: «[...] ve' come / ella cura anche il ben di chi l'ancide?») commenta il «grave / dolor che la preme e la trafigge» (vv. 2111-2112) e mette in luce l'insensibilità dell'eroe, iperbolicamente superiore a quella di un sasso o di una tigre (vv. 2126; 2142-2143). Questi interventi e quelli che seguiranno, pur appesantendo il dettato virgiliano, contribuiscono con il loro fitto dispiego di esclamativi (ahi, oh, ohimè) e lacrime sulla bocca dei recitanti (vv. 2142-2143, 2152) ad intensificare l'effetto emotivo/patetico sullo spettatore⁸⁴³, e dimostrano, insieme alle battute di Acate, che parteciperà successivamente al dibattito (v. 2261; 2292-2294), come l'incontro privato dei sovrani venga da subito trasformato, anche per favorire un certo dinamismo rappresentativo, in una affollata cerimonia formale che sembra ricalcare gli usi nobiliari rinascimentali regolati da un concetto di intimità piuttosto lato.

Le interferenze del coro si riveleranno altresì utili per preparare la platea allo sviluppo dell'azione, spostando di volta in volta il punto di convergenza degli sguardi. Nel silenzio improvviso della regina le ancelle richiamano infatti l'attenzione su Enea, pronto per la sua replica (vv. 2164-2165: «Or stiamo attente / a quel che le dirà questo crudele»).

Lontano dal possedere l'eroica intransigenza e l'assoluta capacità di autocontrollo del suo corrisponde latino (cf. *Aen.* IV 331; 449), il re troiano mostra nella *pièce* di Giraldo una certa loquacità e chiarezza che gli permette di ribattere alle parole di Didone in modo molto meno stringato e radicale (cf. *Aen.* IV 337: «*pro re pauca loquar*») e di lasciare emergere la propria anima più vulnerabile, “ordinariamente” umana⁸⁴⁴. Sviluppando le argomentazioni vir-

⁸⁴³ Anche secondo l'analisi di ROMERA PINTOR (2008a, 103 n. 269) gli interventi di commento del coro e di Acate servono in questo contesto a fare da contrappunto alle argomentazioni degli amanti «reforzando la empatía de los espectadores hacia ellos y evitando así el peligro de generar cansancio por los larguísimos parlamentos de los protagonistas»

⁸⁴⁴ «Lo stesso tumulto di affetti – ricorda Guerrieri Crocetti (1932, 716) – cala gli eroi in un turbine scomposto e di atti e di discorsi, che riduce tutto alle proporzioni della vita quotidiana». La durezza, o per lo meno la scarsa empatia, tradizionalmente osservata nel comportamento del personaggio virgiliano che abbandona alla morte la regina innamorata risulta piuttosto sfumata nell'opera di Giraldo: insistendo a lungo sulla sua obbedienza alla volontà divina e sulla sua buonafede egli aspira infatti a riabilitare la figura di Enea “eroe sovraumano”.

giliane (*Aen.* IV 333-361) Enea va alla ricerca di una maniera inoffensiva e delicata per separarsi dalla regina e per guadagnarsi il suo perdono (vv. 2165-2238): per essere più convincente egli si appoggia ad una buona preparazione retorica, nonché alle strategie della cortigianeria. Qui come nel IV dell'*Eneide* la dichiarazione di profonda gratitudine e di genuino attaccamento alla donna (vv. 2166-2171; cf. *Aen.* IV 333-336) servono al capo teucro come premessa per un solenne giuramento che, recuperando i concetti già espressi ai vv. 1726-1737, intende sottolineare l'assoluta buona fede del suo gesto (vv. 2178-2179: «non vi diate ad intender ch'io volessi / celarvi con inganno il mio partir»; vv. 2222-2223: «vi giuro per la testa mia e per quella / del mio caro figliuol»)⁸⁴⁵. Enea sottopone a Didone il proprio caso di esule costretto dai fati, di uomo privato della possibilità di decidere per se stesso, indotto per irrevocabile volontà divina a fuggire dalla patria per cercare stabilità (e faci matrimoniali) in Italia: «convien ch'ella il mio amor sia, e la mia patria» (vv. 2195: è evidente la differenza in termini di accettazione del destino rispetto al perentorio «*hic amor, haec patria est*», *Aen.* IV 347); poi in cerca di complicità egli paragona la sua ricerca della «promessa sede» a quella della regina esule che l'ha condotta in Libia, in quanto frutto di un diritto comune: «Non vi sia grave adunque che cerchiamo / regno stranier» (vv. 2207-2208)⁸⁴⁶.

La donna non si convince, anzi prima commenta con amara ironia le parole del troiano (vv. 2196-2197: «Ben fier Destin ti fe' lasciar l'Italia, / e a me venire a la ruina mia»), poi esibisce quasi indifferenza (v. 2199: «Di pur ciò che ti piace»), quando non aperta ostilità (v. 2206: «Io non t'invidio alcun tuo ben, crudele»), infine si racchiude in un dolore al limite dell'autismo, nella rassegnazione dell'abbandono (vv. 2228-2229: «Ohimè infelice. / Infelice ch'io son»).

Il *pious* prosegue comunque la sua apologia e, dopo aver rievocato negli stessi termini virgiliani (vv. 2209-2216, cf. *Aen.* IV 351-355) le terribili visioni notturne del padre che lo ammonisce a riprendere il viaggio e portare a compimento il destino di Ascanio, esprime alla regina l'intimo tormento con cui è costretto ad accettare l'imposizione divina della partenza

Per i tratti quasi sentimentali acquisiti con l'apporto girdaliano l'eroe è definito da HORNE (1962, 84) addirittura «emasculated», cioè “privato della sua virilità”. Un «fantoche», un uomo «soumis» lo definisce invece TURNER (1926, 40).

⁸⁴⁵ Ad intensificare il valore patetico del giuramento dell'eroe contribuisce anche l'invocazione su se stesso della dannazione divina: vv. 2175-2177: «E se vi dico men che il vero, io prego / che nimici mi sian tutti gli dei, / le dee del ciel». Si tratta forse di un ricordo ovidiano: l'elemento, assente nel racconto virgiliano, compare infatti, seppur in un prospettiva rovesciata, in *Her.* VII 87: «*Nec mihi mens dubia est, quin te tua numina damnent*».

⁸⁴⁶ «Con una mala fe inconsciente», aggiunge ROMERA PINTOR (2008a, 108 n. 288). L'implicita accusa di “invidia” a Didone compare già nel testo virgiliano (*Aen.* IV 347-350).

(vv. 2222-2238). Per rendere più concreti i suoi sentimenti agli occhi di Didone e degli spettatori, il re descrive la visita e le «orribili minacce» del messaggero degli dei (i dettagli dell'entrata in scena di Mercurio dei vv. 1617-1622) facendo leva sui dettagli sensoriali (vista e udito): «Mercurio vidi, / reina, entrare in queste mura, tutto / cinto di chiaro e lucido splendore, / e la sua voce udi' con questi orecchi»⁸⁴⁷.

Esauriti i suoi argomenti Enea recupera il piglio del personaggio virgiliano (*Aen.* IV 360-361: «*desine meque tuis incendere teque querelis; / Italiam non sponte sequor*») invitando la regina a farsi una ragione dell'immutabilità del suo destino, a risparmiare ad entrambi inutili recriminazioni (vv. 2233-2238). Questa volubilità dei sentimenti dell'uomo, a cui fanno da contrappunto la coerenza e l'abnegazione di quelli della regina in cui si incarna un'idea di unità e continuità, smaschera le ambivalenze e l'inconsistenza degli atteggiamenti maschili, insieme alle falle nel sistema di valori che esse stesse rappresentano⁸⁴⁸.

L'ennesimo intervento del coro in difesa della malriposta generosità di Didone (vv. 2239- 2244) e l'ennesima accorata dichiarazione di buonafede del capo troiano (vv. 2245-2250; 2260) servono a creare una sorta di *suspence* drammatica, a ritardare la reazione turbolenta dell'«infelice» in modo da preparare gli animi all'apice dello scontro che condurrà al suo definitivo tracollo emotivo.

Siamo dunque al punto di estrema rottura (vv. 2251-2303): l'eroina, cosciente di non poter recuperare «sicura fede in parte alcuna» (v. 2265) e pronta a lasciare briglie sciolte al proprio dolore, si sforza di suscitare una minima reazione del re emotivamente impassibile⁸⁴⁹. Il *furor* prende quindi il sopravvento (v. 2276: «misera me, furor tutta divengo»): come il suo modello latino (*Aen.* IV 365-387), la donna estromette Enea dal dialogo; così si rivolge, confusa, a se stessa con una serie di domande retoriche (v. 2262: «Che debb'io prima dire? O che

⁸⁴⁷ L'immagine vuole riprodurre la solennità dei versi virgiliani di *Aen.* IV 356-359: «*nunc etiam interpretis divum Iove missus ab ipso / (testor utrumque caput) celeris mandata per auras / detulit: ipse deum manifesto in lumine vidi / intrantem muros vocemque his auribus hausit*».

⁸⁴⁸ Personaggi femminili coerenti e generalmente positivi si scontrano con instabilità e abiezioni di protagonisti maschili: grazie a questi versi l'inaffidabilità dell'affezione femminile messa in luce in precedenza da Acate e da Mercurio (cf. *supra* pp.) sembra rivelarsi come un infondato pregiudizio.

⁸⁴⁹ L'immagine particolarmente fortunata degli «aspri sassi / del Caucaso» e delle «tigri ircane» è più volte utilizzata dal drammaturgo (cf. anche vv. 2143; 2683) per descrivere la durezza dei suoi personaggi tragici e «rammentare una crudeltà mitica e selvaggia» - SAVARESE (1971, 148); la stessa torna anche in DOLCE (78), v. 1247. Per i precedenti letterari del *topos* (a partire da Verg. *Aen.* IV 366-367: «*perfide, sed duris genuit te cautibus horrens / Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera tigres*») si veda il commento ai vv. 2064 ss. di Orbecche di CREMANTE (1988, I 389).

dapoi?») e ripercorre i gesti di ingratitudine dell'eroe⁸⁵⁰, soffocando il sarcasmo virgiliano in un crescendo di singhiozzi e lacrime.

Un accenno di risentimento di Enea (vv. 2273-2274: «Mi potete accusar d'ogn'altra colpa, / non mai d'ingratitudine») scatena un nuovo sfogo verbale della regina che dopo aver respinto tutte le ragioni dell'eroe (v. 2283), lo allontana seccamente: «va' pur con questi venti, e Italia segui, / Italia che ti fugge»⁸⁵¹; ormai incurante di avere perduto con l'onore anche la «prudenza», maledice l'eroe per il suo «illustre e glorioso fatto»⁸⁵² e, con buona pace del suo consigliere, chiude infine ogni possibilità residua di dialogo (vv. 2286-2310; cf. *Aen.* 380-387).

Il carico emotivo accumulato è a questo punto tale da privare la regina delle forze e farla cadere svenuta (vv. 2312-2316: «compagne mie, ohimè, ch'io vengo meno, / aiutatime. Ahi lassa, ch'io ne cado, / aiutatime dico, che sen fugge / la vita mia»)⁸⁵³: è Enea ad offrire, con una reazione di smarrimento abbastanza genuina, la didascalia implicita (vv. 2318-2319: «È trammortita, Achate / la poverella»). In un rapido succedersi di movimenti che tentano di imprimere una certa credibilità all'azione, e che evocano il racconto virgiliano in cui Didone «*aegra fugit seque ex oculis avertit et aufert*» (*Aen.* IV 389), immaginiamo la donna accasciarsi al suolo e il gruppo di ancelle precipitarsi in suo soccorso, lamentando l'accanimento della sua triste sorte (vv. 2315-2317).

⁸⁵⁰ «Ché è troppo gran vizio e troppo contro la natura umana l'essere ingrato a chi giovato ti ha, e spesso il Signore Iddio mostra, col dare dicevol pena agli ingrati, quanto sia abominevol simil vizio» osserva il drammaturgo nel suo *DsS* (22-23), probabilmente in riferimento a «colui che la [*scil.* lettera sui Romanzi] mi tolse con molte altre e poi l'ha a suo uso convertita, vie più si vergogni di sé medesimo che si abbia voluto vestire de' panni altrui»: CARTEGGIO (259), cioè all'ex discepolo Pigna e alla vecchia ferita dell'accusa di plagio. Cf. *supra* p. 85 n. 321. Alla luce del tradimento (che Didone percepisce come slealtà e come “finzione” del sentimento), l'amore, prima di diventare impulso violento all'autodistruzione, si riversa come forma di possesso e gelosia verso famigliari e sudditi: si noti ad es. nelle recriminazioni ad Enea la concentrazione di possessivi «me», «meco», «mio». Si ricorda che il tema dell'ingratitudine occupa uno spazio importante in tutto il *corpus* letterario (si pensi all'ottava deca degli *Ecatommiti*), nutrendosi generalmente di allusioni più o meno velate alla biografia dell'autore il quale, secondo la testimonianza di GIOANNINI (2; 9, non numerata), «sopportare non potea a niun modo gl'ingrati e li maligni»: così risulta dalle stesse parole di Giralda rivolte agli amici Bernardo Tasso e Piero Vettori: CARTEGGIO (263; 392).

⁸⁵¹ Come già si è potuto osservare l'espressione *Italia fugiens* è topica: cf. *supra* p. 275.

⁸⁵² Didone insiste ancora sulla slealtà di Enea (vv. 2302-2303: «Va', traditor, va' ch'altri ti conosca, / ch'io ti conosco più che non vorrei»). L'accenno all'eroe come traditore incallito riporta alla mente un ricordo ovidiano: *Her* VII, 15-22: «*facta fugis, facienda petis; quaerenda per orbem / altera, quaesita est altera terra tibi. / ut terram invenias, quis eam tibi tradet habendam? / quis sua non notis arva tenenda dabit / alter habendus amor tibi restat et altera Dido / quamque iterum fallas, altera danda fides. / quando erit, ut condas instar Karthaginis urbem / et videas populos altus ab arce tuos?*».

⁸⁵³ ROMERA PINTOR (2008a, 114 n. 299) ricorda che l'espedito dello svenimento assume una grande «fuerza dramática que se corresponde además con una realidad psicósomática utilizada con mucha frecuencia en literatura».

La scena corre velocemente verso la conclusione (vv. 2318-2332). Le donne conducono fuori scena il corpo esanime di Didone (v. 2322: «Or riportianla in casa») tra la preoccupazione dell'eroe e l'insofferenza di Achate (vv. 2325-2326: «Non è tempo / di fare or qui, signor, lungo lamento»). Così, incalzato dal suo consigliere, Enea «pieno il cor d'aspro dolore» (cf. *Aen.* IV 395) esce definitivamente di scena e dalla vita della regina cartaginese, lasciata a fare «a sé legge / de la necessitate».

ATTO IV: SCENA II

Dopo l'esplosione della crisi tragica i personaggi possono finalmente farsi carico ognuno della propria responsabilità. Anna, che ritroviamo in scena all'uscita dei protagonisti, è colta da profondi rimorsi, cosciente di aver contribuito ampiamente alla caduta della sorella: si concede dunque un monologo per esternare il suo sentito, retoricamente ben studiato, *mea culpa*, rivolto in seconda persona a se stessa (vv. 2333-2368).

Pentita di aver indotto con i suoi consigli la regina a prendere Enea «per sostegno fido del suo stato» e di aver ignorato gli avvertimenti degli auguri, l'*unanima soror* riconosce nell'aver considerato il giudizio umano infallibile il suo peccato di superbia «appò l'alto saper del sommo Giove». In poco meno di venti versi Giraldi condensa ben sei «veggo», tutti in posizione rilievo e in strutture stilisticamente elaborate (vv. 2339: «misera me. Quello veggo ora chiaro»; 2346: «come, ohimè, mi veggo ora aver fatt'io»; 2355: «Veggo ora, ohime, misera me, veggo ora»; 2358: «Veggo or, meschina me. Veggo ch'al peggio»), al fine di mettere in risalto il discrimine, quasi una sorta di caverna platonica, attraversato dalla donna nella presa di coscienza che il sapere dell'uomo è del tutto ingannevole, è «come al corpo vero una vana ombra».

Anna ha alla fine acquisito, solo in virtù del «fiero accidente», la consapevolezza di “non aver veduto”, di avere malinterpretato i segni, «bene stimando quel ch'è il nostro male» e di essersi fidata (per quanto con buoni propositi) di un uomo che si è rivelato «senza pietade e senza fede»: ora vorrebbe porre rimedio al proprio errore (vv. 2361-2363), ma, sfiduciata ed avvilita, teme per i suoi stessi consigli. Anna si riconosce per la prima volta nella propria fragilità muliebre (2359-2360), per la prima volta concorda con la mentalità maschilista tanto avversata che concepisce la femmina come essere irrazionale (ed inferiore) per natura.

I pensieri della giovane vengono interrotti di colpo dall'entrata in scena della regina che ha ripreso i sensi: «La veggo, che riavuto ha il suo vigore / Didone, e di fuor viene». Anna si

costringe a frenare il proprio pianto (sono le sue stesse parole ad indicare, come consueto, l'atteggiamento del personaggio, il suo linguaggio non verbale), per poter andare incontro alla sorella senza ulteriormente turbarla (vv. 2367-2368).

ATTO IV: SCENA III

All'entrata di Didone, Anna è ancora in scena. La immaginiamo, secondo l'usuale strategia giraldiana, celata in disparte, in attesa del momento opportuno per rivolgersi alla sorella. La regina intanto è assorta nella propria disperazione: il tenore delle sue elucubrazioni è ancora quello dello scontro con Enea, ruotando attorno allo stesso pensiero ossessivo della sua slealtà (vv. 2371-2372: «Sen fugge pure / il traditor troiano, e te abbandona»). In questa nuova analisi della propria condizione, la regina riguarda alla propria vita come un'«infinita schiera di dolori» (v. 2376) e allo stato di grazia del proprio neonato regno come unico momento felice in cui sarebbe valsa la pena morire («è bel morire / quando la vita è grata e non si ha cosa / che il morir bramar faccia»: vv. 2380-2382). A fianco della regina, a fare da contrappunto al suo slancio pessimistico, ritroviamo il coro, pronto a temperare la sua reazione emotiva indirizzandola verso il recupero del buon senso perduto («quel gran senno / che le stelle vi denno»), con il quale avere la meglio sui tiri mancini della Fortuna (vv. 2382-2390).

Anna resta ad ascoltare finché, piegata dal dolore della sorella, decide di avvicinarsi a lei «per consolarla alquanto» (v. 2394). A questo punto, per movimentare il gioco scenico, Giraldi fa in modo che Didone, a sua volta, mandi a cercare Anna (vv. 2395: «Chiamatemi Anna qui») e che contemporaneamente le donne del coro le facciano notare, utilizzando un forte indicatore deittico, che l'*unanima soror* le sta già raggiungendo (vv. 2936-294: «Ecco reina / ch'ella vien verso noi»)⁸⁵⁴.

Costringendosi a «sopporre / l'alma ad Amore», a supplicare «*iterum in lacrimas*» (cf. *Aen.* IV 413-415: il dettato virgiliano è trasformato in discorso diretto), la regina fenicia non vuole lasciare nulla di intentato e si affida alla sorella, al rapporto di confidenza e stima che la unisce ad Enea, per «trovare d'ire a parlar con lui commodo tempo» (vv. 2400-2404)⁸⁵⁵ quindi, per azzardare un ultimo gesto che convinca l'eroe a ritardare almeno la partenza. Le parole

⁸⁵⁴ Il deittico “ecco” «stresses motion as well as temporal and spatial proximity», spiega DI MARIA (2002, 140).

⁸⁵⁵ Il tema era già stato introdotto ai vv. 583-588. Cf. *supra* pp. 262. Il passo di Virgilio (*Aen.* IV 421-424: «[...] *solam nam perfidus ille / te colere, arcanos etiam tibi credere sensus; / sola uiri mollis aditus et tempora noras / i, soror, atque hostem supplex adfare superbum*)» solo in questo caso è fedelmente ripreso: è *Dido* ad invitare Anna a confrontarsi con l'eroe; inoltre viene incluso (concettualmente rafforzato dai termini «crucele», «ingrato», «reo», «nemico», concentrati in soli otto versi) anche l'aggettivo *perfidus* precedentemente omissso.

che Didone chiede di riferire «supplichevolmente» all'«*hostem superbum*» (vv. 2407-2433, traduzione molto fedele di *Aen.* IV 425-436), cercano di mettere in evidenza lo spirito inoffensivo e generoso con cui la donna ha accolto il popolo teucro e per il quale ella non merita l'indifferenza di Enea, impietoso più del «tempestoso mare»⁸⁵⁶: la regina prega di ottenere come estrema grazia che l'uomo attenda di salpare finché «il furor cessi de' rabbiosi venti»; ormai rassegnata sia al tradimento che all'abbandono, ella chiede solamente «*tempus inane*», il tempo sufficiente a «tolerare / quanto incredibilmente aspro dolore».

Anna dichiara a questo punto di avere già affrontato l'eroe troiano (vv. 2439-2441), di averlo raggiunto al porto appena scoperti i preparativi per il viaggio, di essersi gettata in lacrime, «con capei sparsi a' piedi» (*topoi* letterari della supplica), e di averlo implorato, ma inutilmente («e i preghi e i pianti se n'andaro in vento»). Sembra che qui il drammaturgo ferrarese abbia voluto anticipare, apportando una piccola variante al testo virgiliano, l'operazione implicita nel sintetico «*talisque miserrima fletus / fertque refertque soror*» (*Aen.* IV 437-438), con l'effetto di mettere in risalto il pessimo tempismo della sua eroina e l'irrevocabilità del suo destino⁸⁵⁷, e insieme, di completare il ritratto della sorella, dotandola, in accordo con la sua particolare «sentenza»⁸⁵⁸, di un atteggiamento autonomo ed intraprendente anche in questa circostanza.

Il fallimento della sua “missione diplomatica” induce Anna ad adoperare tutte le capacità di raziocinio in suo possesso per trasfondere alla regina il coraggio di lasciare che Enea vada «a la malora» e la pazienza di sopportare «l'aspra sorte», di non divenirne schiava (vv. 2442-2449). Il monito ad opporsi con la virtù gli attacchi della fortuna è rinforzato da un nuovo intervento nel coro (vv. 2450-2460) che, appoggiandosi alle sagge indicazioni di Anna, invita Didone a volgere il pensiero altrove, a godere del proprio «bello impero»: la reazione della donna è piuttosto serena (vv. 2460: «Io mi voglio appigliare al parer vostro»), ma solo in apparenza.

Infatti, la regina, sentendosi irrimediabilmente spogliata del suo statuto morale (di donna e di sovrana), trova, paradossalmente, nel crollo definitivo delle aspettative la forza di affermare per la prima volta le virtù virili ed eroiche del suo *alter ego* virgiliano, la propria indi-

⁸⁵⁶ L'immagine della benevolenza della tempesta (recuperata ancora ai vv. 2429-2430: «Deh, se pietosa mi è questa tempesta, / fate ch'ei non mi sia di lei più crudo» sembra provenire dal repertorio ovidiano (*Her.* VII 43-44: «*quod tibi malueram, sine me debere procellis;/ iustior est animo ventus et unda tuo*»).

⁸⁵⁷ Nel DsS (48) Anna è presa a modello del perfetto tempismo con cui l'uomo di corte deve reagire alle situazioni. Il ricordo di questi versi virgiliani si fa addirittura esempio di «quanto sia giovevole il sapere ritrovare tempo atto a poterlo [*scil.* il proprio signore] disporre al suo volere».

⁸⁵⁸ Per il concetto di «sentenza» come “abito dell'animo” di un personaggio si rimanda a DISCORSI (199).

pendenza e il forte senso del dovere, di trasformare l'angoscia in ribellione al sistema attraverso il gesto più sovversivo e purificatorio: il suicidio, la punizione autoinflitta che diviene unico antidoto per l'insanabile *culpa* e insieme forma di agnizione, di ristabilimento della norma etica⁸⁵⁹.

Epurando il modello virgiliano dei toni cupi dello struggimento psicofisico, dell'allucinazione (le visioni ominose, il sogno: *Aen.* IV 450-473)⁸⁶⁰ attraverso cui Didone determina la propria fine tragica, Gibaldi addolcisce notevolmente l'impatto emotivo del testo drammatico per concentrarsi, come gli è più congeniale, sul processo mentale-cerebrale che porta la donna al decreto di morte.

Il punto di ricongiungimento col testo latino è infatti collocato nel momento in cui la regina mostra con più determinazione il suo lato razionale, quando decide di celare alla sorella e alle compagne la propria decisione per mezzo dell'inganno (vv. 2461-2509, ampliamento di *Aen.* IV 478-498). Con il pretesto di volersi liberare delle briglie del suo malsano amore e dalla «grave onta» subita, attraverso un «novo modo» ispirato alle arti di una potente maga capace «con sorti e suffumigi e carmi» di sconvolgere l'ordine della natura e di modificare i sentimenti nelle persone («di poter fare amar chi amar non vuole, / e spegnere l'amor di chi troppo ama»), Didone dà istruzioni alla sorella per l'allestimento di un rito purificatorio, quello che accompagnerà il suo stesso suicidio. Attraverso una serie di strategie anfibologiche (allusività interna, equivoci verbali, doppi sensi, risalenti tutti al modello virgiliano)⁸⁶¹, la regina allontana da sé, per assicurarsi la libertà di agire indisturbata, Anna e le ancelle, e le tiene occupate nella preparazione di tutto «ciò che fa bisogno al sacrificio», compresa la pira su cui saranno riposti la spada e tutti i ricordi lasciati dal re troiano, compreso il letto nuziale, simbolo della sua prima morte⁸⁶².

Invitata ad affrettarsi (v. 2510) Anna si ritira («Io vado»), nella più cieca convinzione che, assecondando le superstizioni della sorella, le si possa «raddolcire / [...] il gran dolore in-

⁸⁵⁹ DISCORSI (196ss.). Secondo l'interpretazione di BIANCHI (2007, 88) va sottolineato che, comunque, «nella *Didone* si assiste al totale *débâcle* della donna consapevole e coraggiosa dell'*Orbecche*».

⁸⁶⁰ Sul valore drammaturgico di questi passi virgiliani si veda *supra* p. 42.

⁸⁶¹ Dell'argomento si è trattato *supra* pp. 37 ss.

⁸⁶² Vv. 2494-2498: «e quella spada ch'ha lasciata appesa / ne la camera mia questo infidele / togliete, e l'altre spoglie e il coniugale / letto sul qual ci congiungemmo insieme, / o ov'io mori' con l'onestade mia». È possibile cogliere in questi versi riferimenti impliciti ad oggetti scenici, almeno la spada tornerà concretamente nella scena finale dell'agonia. Gibaldi innesca un «processo di visualizzazione deittica», spiega RUGGIRELLO (2006, 219), in cui gli aspetti visivi della drammaturgia provocano un coinvolgimento dal punto di vista sensoriale ed emotivo dello spettatore.

terno» (*Aen.* IV 500-503)⁸⁶³. Ora la regina estende il comando alle sue ancelle («andate in casa») a cui chiede anche di coprirsi «di nero ambe le tempie» e di attenderla nelle sue stanze.

Scopriamo solo a questo punto che in scena è presente anche Barce, la vecchia nutrice di Sicheo già personaggio secondario nell'*Eneide* (*Aen.* IV 632-640) a cui Giraldi impone una certa impronta personale per prolungare la tensione emotiva del IV atto. Non è indicato il momento della sua entrata (forse si trova tra le ancelle del coro), la vediamo interagire con la regina solo alla fine (vv. 2520-1228): anche ad essa viene impartito l'ordine di vestire la benda nera (la «*pia vitta*» virgiliana), e richiesto di lasciare «le compagne tutte chiuse / nel più riposto luoco de la corte» per poi attendere che «fuor» la raggiunga Didone per «parlar da sola a sola».

La doppiezza del linguaggio con cui la regina insiste sul dettaglio delle «bende nere» che dovrebbero propiziare il rito o con cui dichiara di attendere il rientro della sorella per compiere l'offerta al dio delle ombre (vv. 2507-2508) o ancora di volere tutte le ancelle con sé per il sacrificio (v. 2519), altera profondamente la realtà dell'imminente lutto e rivelando, attraverso l'ironia tragica, una netta opposizione tra parola (l'annuncio di un rituale propiziatorio) ed azione (la celebrazione di un rituale funebre) scatena la catastrofe⁸⁶⁴.

ATTO IV: SCENA IV

Una volta congedate tutte le donne, Didone è finalmente libera di abbandonare la simulata aura di pacatezza per manifestare i suoi reali sentimenti e lasciar fluire tutta la sua solitudine tragica. In questo breve monologo Giraldi dimostra di non voler giocare sulla dilatazione delle ore notturne come il suo modello che, convogliando l'attenzione sull'affannosa insonnia della regina (*Aen.* IV 529-553), voleva esprimere il suo stato di alienazione e fare di lei l'unico campo di svolgimento della trama; il drammaturgo ferrarese, lasciandosi guidare come al solito da esigenze sceniche di coinvolgimento del pubblico più che da canoni estetici, sembra invece puntare su una forte contrazione del tempo drammatico che include in «alquanto di due

⁸⁶³ Didone per prima sembra mostrare un certo scetticismo verso queste pratiche (vv. 2483-2486: «Egli è ben ver, che in testimon gli dei / i' chiamo, e voi sorella, e voi compagne / che (mal mio grado) a queste magiche arti / mi volgo»; cf. *Aen.* IV 493: «*magicas invitam accingier artis*»): questo dovrebbe essere sufficiente a denunciare l'inconsistenza del piano della regina.

⁸⁶⁴ Solo dai fatti scaturisce dunque la realtà delle cose, mai dalle parole che invece offrono sempre troppe coperture. LUCAS (1991, 214) osserva a proposito: «Ma il potere del dire, più temibile ancora, consiste nel travestimento del fare. Quest'aspetto nelle opere teatrali di Giraldi è quasi ossessivo [...]». Annota inoltre ARIANI (1974, 123) che «coinvolgere il pubblico nella propria tendenziosità significa per Giraldi enucleare dai gesti esasperati dei personaggi il senso di una casualità cupa che esplode dalla *factio* dandole un significato ideologico, di aggressione etica e pedagogica».

giorni» lo sviluppo dell'intera vicenda (nell'*Eneide* prolungata a quattro), al fine di conferire all'azione un ritmo più serrato e continuo⁸⁶⁵.

Nonostante la regina di Giraldis non esca mai dal ruolo di gran dama di corte che contiene le proprie reazioni e che è sempre rispettosa del proprio *status*, anche nel colmo del turbamento⁸⁶⁶, nonostante sia più composta, conservi un tono più ridotto e un gioco d'azione molto più limitato rispetto al suo modello latino, essa lascia emergere tuttavia una traccia dello struggimento che consumava l'eroina di Virgilio, della schizofrenica oscillazione da un sentimento all'altro che precedeva il gesto del suicidio (*Aen.* IV 586-606)⁸⁶⁷. Nel momento della presa di coscienza della propria colpa («A che termine sei del tuo amor giunta?»: la protagonista si sostituisce alla voce fuori campo di Virgilio. *Aen.* IV 412: «*improbe Amor, quid non mortalia pectora cogis!*») Didone rimprovera a se stessa di aver rinunciato all'onore «per quest'uom reo» (vv. 2532-2534) ma non si crogiola nel dolore della perdita, essa reagisce invece con spirito combattivo (vv. 2535-2536: «e patirai che questo scelerato / fatt'abbia al regno e a te sì grave oltraggio?»), medita persino di procurarsi la vendetta armando il proprio popolo contro i troiani (vv. 2537-2543): parla a se stessa e a tutti i suoi sudditi, li incita alla guerra, li immagina in azione, finché non si rende conto del proprio inutile vaneggiare (vv. 2543-2545: «Ohimè infelice, / che parlo, o dove sono? E qual furore / mi conturba la mente?»), cf. *Aen.* IV 595: «*quid loquor? aut ubi sum? quae mentem insania mutat?*»). *L'infelix Dido* è finalmente in grado di capire di essersi volontariamente messa nelle mani di un «crudel De-

⁸⁶⁵ A dirigere l'elaborazione delle regole compositive è ancora una volta un criterio di efficacia spettacolare. «Non gli [*scil.* a Giraldis] interessa infatti tanto interpretare l'esatto significato del noto passo aristotelico, quanto piuttosto dar rilievo al fatto che nelle due o tre ore in cui si svolge la rappresentazione si racchiude un lasso di tempo comunque assai più lungo: non si tratta quindi di una questione letteraria, ma al contrario di squisitamente scenica: il tempo in cui si svolge l'azione teatrale è diverso da quello reale e concretamente misurabile». L'osservazione di MOLINARI (1964, 897) è condivisa da SAVARESE (1971, 131) e COLOMBO (2010, 166-167). Pur facendo dell'unità temporale una condizione necessaria a garantire la verosimiglianza della favola, Giraldis rileva esplicitamente la difficoltà materiale di ridurre «l'avvenimento della sua azione [*scil.* di commedia e tragedia] nello spazio di un giorno, ovvero di poco più», e annota che è secondo l'esempio degli antichi (le *Fenicie* e l'*Ecuba* di Euripide) e «con la sua [*scil.* di Aristotele] autorità» che compose «l'*Altile* e la *Didone* di modo che la lor azione toccò alquanto di due giorni». DISCORSI (175-176). Non si capisce dunque su quali basi HERRICK (1965, 104) affermi che Giraldis «reduced the events of Virgil's argument to a single day» per omologarsi al concetto canonico di unità temporale (90-92). Sulle diverse interpretazioni delle unità epico-tragiche aristoteliche presso gli intellettuali del Cinquecento italiano (Trissino, Robortelli, Segni, Pigna, Bernardo Tasso, Minturno, Vettori, Scaligero) culminanti nella sistemazione “filosofica” della *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570) di Castelvetro si veda WILLIAMS (1920, 99-112). Cf. anche GUERRIERI CROCETTI (1932, 287-299). DELLA VOLPE (1954);

⁸⁶⁶ L'adeguamento delle azioni di personaggi «grandissimi» alla contemporaneità «quanto ai ragionamenti, ai costumi, al decoro, ed alle altre circostanze della persona» è, come si è visto, teorizzato nel *Discorso su tragedie e commedie*. Cf. DISCORSI (182).

⁸⁶⁷ Per questa ragione TURNER (1926, 8) sostiene che lo struggimento di Didone si confaccia più alla poesia che alla rappresentazione, per la noiosa assenza di azione che comporta. A quanto pare il delirio di Didone si distacca notevolmente dall'atteggiamento dissennato, fuori misura, di altri sovrani giraldisiani, tra tutti Sulmone, il quale mostra «smagliature logiche che sconfinano nell'assurdo». Cf. BRUSCAGLI (1972, 74).

stin» che ora la soggioga, incontrastabile, di non avere più alcuna possibilità di rimedio (v. 2550: «il pensarvi ora è ora intempestivo e tardo»)⁸⁶⁸. Quest'immobilità a cui si trova costretta aizza nuovamente la sua furia vendicativa: la regina si sorprende a rimpiangere di non aver ucciso Enea coi suoi al suo arrivo, di non averlo costretto a cibarsi delle carni di suo figlio (vv. 2555-2560). Il ricordo del banchetto di Tieste (con cui Giraldis si riaccosta puntualmente ad *Aen.* IV 600-602)⁸⁶⁹ contribuirebbe a delineare metaforicamente la mostruosità della condizione in cui Didone si è trascinata per la propria incontinenza amorosa, e l'indiretta polemica verso gli atteggiamenti irrazionali in generale, non troppo inusuali nella realtà della corte⁸⁷⁰. Al *raptus* di violenza segue un nuovo crollo (v. 2561: «Ma, ahi lassa, or son questi lamenti vani») che, alla fine, culmina nell'aperta manifestazione del proposito di morire, «l'ultimo rimedio» alla «piaga grave e mortal» (vv. 2562-2567)⁸⁷¹: la regina annuncia la sua uscita di scena e la tragedia si accinge a correre verso l'epilogo.

ATTO IV: CORO

L'azione scenica viene interrotta, come consueto, dall'entrata del coro che chiama il pubblico a ragionare su un nuovo argomento di carattere filosofico (vv. 2568-2673). Traendo ispirazione dalla questione della dignità dell'uomo di matrice neoplatonica, Giraldis ha la possibilità di mettere al centro dell'interesse il problema etico del rapporto tra virtù e fortuna, di assorbirvi spunti senecani e, ovviamente, cristiani.

L'essere stato creato «nudo e inerme» e abbandonato «sotto così ria ventura», sprovvisto, a differenza degli altri animali, di mezzi con cui difendersi e ripararsi (artigli, zanne, cor-

⁸⁶⁸ A monte del destino tragico di Didone c'è, evidentemente, la sua debolezza, insieme con l'incapacità di contrastare la volontà maschile e la tendenza a farsene vittima. Emerge ancora una volta la questione della passività femminile, vv. 2554-2555: «Ahi, quanto è agevole ingannare a un reo, / semplice donna.[...]». Il concetto sarà ribadito ancora: vv. 2819-2820: «[...] Ahi, come mai / ella a questo ingratt'uom si diede in preda?».

⁸⁶⁹ ROMERA PINTOR (2008a, 125 n. 329) precisa che nella traduzione di questo passo di Virgilio, Giraldis ne diluisce ed addolcisce i toni cupi «con expresiones de decoro femenino más apropiadas para su público contemporáneo».

⁸⁷⁰ Il richiamo al tiranno sanguinario torna anche nel *Discorso sul servire un gran Principe* del 1569. Cf. DS (1989, 61). MORETTI (2008, 34) sottolinea che «parlando della "natura" del Principe il Giraldis descrive al giovane destinatario del suo messaggio educativo una serie di situazioni nelle quali può manifestarsi un comportamento impreveduto e sconcertante, dettato da impulsi irrazionali, a volte al limite della bizzarria e del capriccio».

⁸⁷¹ «Perché il morire è rifugio dei miseri, quando cadono da stato sublime a misero ed infelice, e sono senza speranza di salute», afferma lo stesso Giraldis. Cf. DISCORSI (210). Come i suoi predecessori senecani (si pensi al suicidio della *Sofonisba* trissiniana), il concetto di morte è per il drammaturgo ferrarese legato al riscatto morale, al ritrovamento di una libertà spirituale «che conferisca un καλόν all'esistenza, anche magari riscattandola da brutture o cadute [...]». Cf. VENTRICELLI (2009, 31).

na, ali), può indurre l'uomo «che lo intelletto ha involto / nel cieco vel de l'ignoranza umana» a credere di essere l'unico organismo che la natura tratta da matrigna: quest'uomo non si rende conto di rappresentare il frutto privilegiato de «la providenza immensa» di Dio⁸⁷². Recuperando le argomentazioni dell'ottimismo umanistico, Giraldi vuole dunque mostrare che la specie umana, concepita «acciò che fra lo stuolo / de gli altri altero stesse, / e di tutti godesse», è da considerarsi superiore alle altre proprio perché capace di sottometterle tutte (di cacciarle, di aggiogarle, di sfruttarle) per provvedere ai suoi bisogni, di piegare la natura stessa al «suo uso». Grazie all'ingegno della mente, dono divino che «ogn'arte insegna», l'uomo scopre l'abilità della mano: questi soli strumenti «indici di prudenza», bastano ad assicurargli la sopravvivenza ed il dominio sul mondo, rendendo del tutto insignificante la sua debolezza fisica⁸⁷³.

Per la conformazione razionale della sua natura, da cui derivano lo strumento della parola e la capacità di giudizio, cioè le virtù con cui opporsi all'«ira e la guerra / che la sorte ci face», l'essere umano rappresenta in potenza una creatura in grado di preservarsi da avversità di ogni genere («così a ogni cosa è sopra, / s'egli se stesso adopra»)⁸⁷⁴. L'utilizzo “appropriato” dei doni divini implica, necessariamente, un disprezzo di tutte le cose mondane governate dalla fortuna che, come già abbiamo notato, conduce alla contemplazione del «sommo bene»⁸⁷⁵.

È evidente come Giraldi arrivi, attraverso la riformulazione di tematiche classiche, ad esprimere la sua posizione provvidenzialistica che riconosce un potere assoluto alla bontà divina. Pur subendo diverse oscillazioni nel corso della produzione drammatica, quest'idea si muove progressivamente verso la stabilizzazione in un messaggio religioso che assume valenze politiche all'interno del contesto controriformistico⁸⁷⁶: il drammaturgo proclama la ragione dell'uomo come unico mezzo di analisi del reale che lo guidi con piena responsabilità e senso etico nelle scelte e nelle azioni. A questa stessa ottica va ricondotta l'esperienza di Didone, elevata esplicitamente ad *exemplum* negativo del principio per cui «non si duol mai, né geme / chi oppone il forte scudo de la mente / a gli aventati strali» al fine di fornire al pubblico gli ul-

⁸⁷² GALLO (2005, 262) riscontra in questa vena polemica antiepicureista di Giraldi un'eco del *De opificio Dei* di Lattanzio.

⁸⁷³ In una lettera al consigliere sabaudo Carlo Manfredi, premessa alla settima deca degli *Ecatommiti*, CARTEGGIO (453-454), Giraldi esprime una considerazione analoga: «avendo dato [...] Iddio, autore e fattore dell'universo, alla generazione umana due singolarissimi doni, l'uno la mente, l'altro il parlare, perché quella ci mostrasse partecipi della divinità, questo perché ci conoscessimo soprastare agli altri animali».

⁸⁷⁴ «Il ferrarese, nel cercare di dare senso all'universo e di salvare la libertà etica - ricorda GALLO (2005, 265) - ricorre dunque alla lezione espressa dal Calcagnini del *De libero motu animi*».

⁸⁷⁵ Va rilevato che in qualche modo questa prospettiva si scontra con lo scetticismo puntigliosamente moralistico di Didone che rivela invece una visione del mondo dominata da una ingovernabile casualità e che apre la scena tragica all'azione di forze misteriose e infide che dominano il cosmo.

⁸⁷⁶ Si pensi alla sottintesa polemica con certi argomenti di fede protestante che si può leggere nei vv. 2650-2651 ([...] Ond'io condanno / questi sciocchi [...]).

timi elementi per la ricostruzione del senso profondo ed il riconoscimento del fine didattico della tragedia.

ATTO V

ATTO V: SCENA I

Il flusso narrativo riprende con un breve monologo della cameriera che si ricollega, per intonazione e tematica, al precedente in cui aveva descritto i primi sintomi del tracollo di Didone (atto III scena VII)⁸⁷⁷. Assecondando il suo ruolo drammaturgico di latore delle azioni non rappresentate, la donna torna in scena per descrivere, con dovizia di particolari che ricalcano il virgiliano *Aen.* IV 509-521, l'esecuzione del rituale magico. La regina è ritratta con l'aspetto fisico e l'atteggiamento di una sacerdotessa ebbra, di una «irata tigre» con gli occhi fiammeggianti e iniettati di sangue (vv. 2683-2684)⁸⁷⁸, che con le vesti discinte, «e co' capelli per le spalle sparsi, / scalza da un piede»⁸⁷⁹, grida invocando le divinità infernali e si agita in preda alla furia (vv. 2679-2680).

Calcando la mano sulle trasgressioni comportamentali di Didone, che nella loro immediatezza vanno a colpire direttamente l'immaginazione dello spettatore, Giraldi vuole mettere in risalto lo scarto tra il *decorum* di sovrana, inscindibile da nobiltà di rango, saggezza e prudenza che la caratterizzavano, e lo stato di sottomissione al dominio dei sentimenti e delle pulsioni irrazionali in cui è ora precipitata⁸⁸⁰: in poche parole vuole comunicare il definitivo snaturamento del personaggio.

⁸⁷⁷ Anche in questo caso siamo di fronte ad un tripudio di interiezioni che esprimono solidarietà col dolore scomposto di Didone, e hanno l'effetto di intensificare l'effetto patetico del testo: v. 2674: «Più non so, ohimè, non so più, ohimè»; v. 2686: «Ahi lassa, io temo molto. Ahi lassa».

⁸⁷⁸ Per questa corruzione fisica che caratterizza il *furor* e per i suoi valori simbolici cf. *supra* p. 39.

⁸⁷⁹ È possibile che Giraldi abbia immaginato che con questi stessi dettagli costumistici Didone, agonizzante tra le braccia delle sue ancelle, potesse fare la sua ultima apparizione in scena. Cf. vv. 3099 ss.

⁸⁸⁰ L'adattamento al gusto imperante della «lascivia» e l'incomparabile «maestà e gravità», propri del teatro latino, risultano in netta opposizione sebbene entrambi siano imprescindibili nella creazione tragica giraldiana. Essi infatti rappresentano «the two poles of Giraldi's interest in drama» secondo HANDLEY (1985, 337). Alla luce dell'inconciliabilità tra esercizio del potere e mondo emotivo Giraldi definisce infatti la sua eroina come «essere non politico ma guidato dall'affettività». Cf. BIANCHI (2007, 92). In qualche modo nel personaggio di Didone si realizza un tentativo di conciliazione tra i concetti di “amore” e “maestà” (in cui è evidente «an attempt to synthesize the literary influences at work upon him» - ancora HANDLEY (1985, 331) anche attraverso un bilanciamento tra la limitatezza del potere d'azione politico e l'intraprendenza emotiva. Non risulti sorprendente che nello stesso clima ideologico avvenga la parabola esistenziale di Renata di Francia, figlia di re, moglie e madre di duca, piegata dalla ragion di stato alla rinuncia alle proprie inclinazioni personali. Sulla derivazione di alcuni tratti dei personaggi femminili giraldiani dalla duchessa di Ferrara cf. *supra* p. 146.

La cameriera riferisce che il dissesto emotivo della regina ha raggiunto il suo culmine con la partenza effettiva di Enea (vv. 2587). Con l'intenzione di raggiungere le compagne per potersi come loro «abbendare a nero» e attendere, inerme, l'evolversi degli eventi, la donna a questo punto esce di scena con un tetro presentimento ed il sospetto che Didone voglia rivolgere verso di sé tutto il suo furore (vv. 1689-2692).

ATTO V: SCENA II

La scena è di nuovo a disposizione della regina per il proseguimento del suo soliloquio allucinato, oscillante tra autodominio e disperazione⁸⁸¹. Alternando continuamente la prima e la terza persona, in un susseguirsi ininterrotto, quasi nevrotico, di domande retoriche, Didone si sofferma a riflettere sulle prospettive del proprio incerto futuro (vv. 2693-2709)⁸⁸²: schiava presso i re africani disprezzati? Ancora esule insieme ai troiani in Italia? O uccisa per sua stessa mano (e finalmente «fuor di vergogna e di dolore»)? Non valendo più nulla, senza l'onore, nemmeno il «possente impero» né la sua autorità di regnante, la sola soluzione accettabile e moralmente giusta resta la morte. La regina dunque si mostra determinata a mettere fine ai tentennamenti e ad esternare la propria definitiva decisione («Mori, misera te, mori infelice. / E da' fin, col morire, al tuo disnore»). Come già l'eroina virgiliana, quella di Giraldo invoca la sorella come causa prima della sua disgrazia ma, al contrario del suo modello, la alleggerisce di ogni responsabilità: «senza incolpar persona alcuna» ella deve accettare la propria morte come punizione adeguata ad una scelta sbagliata ma volontaria (vv. 2714-2715: «pur la cagione son io stata, / ch'al tutto consenti', ch'a lui mi diedi): la sottile differenza è, evidentemente, vincolata al principio del libero arbitrio⁸⁸³.

Qualcuno interrompe improvvisamente i suoi pensieri: l'uso insistito sul deittico di vicinanza, annuncia l'appropinquarsi di un nuovo personaggio in scena (vv. 2720-2721: «La cameriera d'Anna è questa ch'io / venir veggo di qua»). Per non essere colta nel suo reale stato di prostrazione («così trista, sì dolente»), la regina è costretta a recuperare la sua finta sereni-

⁸⁸¹ Va però osservato che la follia d'amore della Didone giraldiviana è soprattutto verbale, riferita, non sfocia mai nella concretezza psicofisica e nell'incontinenza "agita" che caratterizzavano la *Dido* virgiliana, *evicta dolore*.

⁸⁸² Le parole della regina riprendono e parafrasano lo sfogo notturno che nel testo virgiliano porta alla resipiscenza del personaggio: cf. *Aen.* IV 534-552.

⁸⁸³ Vv. 2710-2713: «Anna sorella, sorella Anna, voi / col persuadermi ch'io rompessi fede / al santo cener del marito mio, / sete stata cagion d'ogni mio male». Il passo, già connesso a *Aen.* IV 548-549: «*tu lacrimis evicta meis, tu prima furentem / his, germana, malis oneras atque obicis hosti*», certamente risente, anche stilisticamente, dell'apporto ovidiano, *Her.* 193: «*Anna soror, soror Anna, meae male conscia culpae*». ROMERA PINTOR (2008a, 130 n. 339) osserva che con questo dettaglio Giraldo contribuisce con «un rasgo de finura espiritual de raiz cristiana totalmente ajeno a la visceral Dido de Virgilio».

tà, punto di forza del proprio inganno⁸⁸⁴, prima di informarsi sui progressi dell'allestimento del rito: la cameriera conferma che è previsto nell'immediato il ritorno di Anna «con tutto quello / ch'al sacrificio necessario fia»; poi Didone fa in modo di restare nuovamente sola, invia la cameriera dalla sorella, dandole precise indicazioni di direzione: «Ritorna a lei e dille ch'io la prego / che vada, prima ch'ella a me se'n venga, / al tempio di Giunon ch'è ne la selva, / e vada a man sinistra ov'è l'altare / di Proserpina, e ivi porga preghi» (vv. 2726-2730). Giraldi in questi dettagli mostra di essere in grado di ricreare all'interno della drammaturgia una microstruttura che si riferisce ad edifici, strade, palazzi, elementi architettonici e urbanistici che probabilmente rimandano allo spazio scenico (a scenari, a quinte) e che offrono esplicite indicazioni sui movimenti dei personaggi, siano essi entrate, uscite, situazioni extrasceniche o apparizioni⁸⁸⁵.

La cameriera esce (vv. 2733). Tornata sola, Didone riprende il filo del discorso (v. 2734: «Ed io / ritorno al pianto mio») che si accinge a toccare la sua *climax* di intensità patetica (vv. 2734-2772). Nella sua estrema preghiera, la regina si rivolge a tutti gli dei protettori della *morrens Elissa* («Didon che se ne more»), al sole, a Giunone, alle furie ultrici, agli spiriti degli inferi, perché esercitino sui teucri tutta la loro potenza. La sue parole montano rapidamente assumendo i contorni di un violento anatema contro l'eroe ed i suoi discendenti, con il quale è sancito l'eterno odio tra Roma e Cartagine («siano, per ferma legge, eternamente / contrari i liti a i liti, e l'onde a l'onde, / e l'arme a l'arme, e sian sempre nemici / fra lor, per succession lunga, i nepoti»)⁸⁸⁶.

Come nell'episodio virgiliano, Didone si interrompe bruscamente alla vista di Barce che sopraggiunge (v. 2773: «Ma veggo Barce che viene»): per timore di essere ostacolata nell'esecuzione del suo piano, decide di intrattenere la vecchia nutrice in scena (vv. 2773-2778).

⁸⁸⁴ La capacità di simulare *vultu* è, come abbiamo già notato, anche dell'eroina virgiliana. Si veda *supra* pp. 37 ss.

⁸⁸⁵ È ancora una volta l'uso della deissi (qui, lì, questo, quello) che suggerisce al lettore/spettatore appigli testuali su cui costruire lo spazio scenico o addirittura extrascenico, un'immagine virtuale ma verisimile della Cartagine del mito. Cf. a proposito DI MARIA (2002, 132 ss.).

⁸⁸⁶ Giraldi si appoggia anche qui saldamente al modello latino (*Aen.* IV 607-629). Come Virgilio, egli anticipa gli auspici sibillini (*Aen.* VI 85-94): le guerre tra «que' popoli in arme aspri e feroci», lo scontro con «un altro Achille», Turno, per un «nova molier»; anticipa inoltre la morte «acerba» e «senza sepolcro» dell'eroe e infine la nascita dell'*ultor*, Annibale «ch'a fuoco, a ferro, e a gran stratio meni / con mirabil valore il troian seme».

ATTO V: SCENA III

Come previsto, all'entrata in scena di Barce corrisponde l'immediato intervento di Didone che, tornando a dissimulare il proprio stato, controlla che tutto vada come stabilito (vv. 2779-2782).

Distraendola con la scusa «di ispedire / certe cose opportune al sacrificio» (vv. 2783-2784), la regina comanda alla nutrice di attendere fuori della corte (v. 2785: «tu qui rimani»), e di pregare perché ella possa avere del suo amore la fine desiderata (vv. 2786-2792). Prima di assentarsi, Didone annuncia che il proprio ritorno avverrà quando anche Anna sarà di nuovo a palazzo; Barce dovrà condurla «qui in disparte» e attendere con lei, dovrà rassicurarla che «questo estremo avviso che mi è sorto / mi leverà ogni doglia pienamente», dovrà invitarla a pregare, e dovrà eseguire tutti gli ordini per l'amore materno che la lega a Sicheo e alla stessa regina (vv. 2795-2807). È chiaro che il discorso, elaborato secondo le strategie anfibologiche osservate in precedenza, nasconde l'ironia tragica già riscontrabile nel modello (*Aen.* IV 632-641).

La nutrice resta ora sola in scena (vv. 2807-2830); con le lacrime agli occhi (almeno secondo quanto essa stessa indica vv. 2809-2810), si lascia andare in un commosso elogio di Didone (della sua amorevolezza verso il «marito antico», della sua gentilezza ripagata con l'ingratitude), elogio che la conduce ad una amara considerazione sulla fugace «memoria / de gli avuti piaceri». La vecchia guarda con rammarico e compassione alla disavventura della regina che ha perduto «il lume de la mente», la capacità di discernere il bene dal male, a causa di Amore: così prega (con un'intensità ed un fervore che sono tutti cristiani), come le è stato chiesto, Giove, Giunone e tutte le divinità dell'Erebo perché sia dato «a questa meschina il fin che brama». Attraverso la visione intima e soggettiva di Barce, che si contrappone a quella più lucida e obiettiva delle dame che compongono il coro, Giraldi cerca forse di offrire al pubblico una maggiore comprensione delle sofferenze della sua protagonista, nonché la possibilità di riconoscersi nelle vicende del personaggio mitico⁸⁸⁷.

Nel mentre sopraggiunge Anna, che ha adempiuto con sollecitudine alle richieste della sorella nella speranza che esse abbiano l'effetto sperato (vv. 2830-2836). Stupita di incontrare la nutrice (v. 2838: «Che fai qui Barce?»), subito si informa sull'esecuzione del sacrificio; in risposta Barce trasmette il messaggio della regina destinato ad Anna (vv. 2841-2856). Si os-

⁸⁸⁷ Le implicazioni sentimentali implicite nel rapporto viscerale tra la regina e la vecchia nutrice (v. 1803: «fosti, e per ciò a me cara come madre») che sembrano superare il «*cara mihi nutrix*» di *Aen.* IV 634, generano un *pathos* tale da stimolare un'onda empatica che giunge fino al pubblico.

servi che in questa ultima battuta viene dichiarato un cambiamento dell'abito scenico: sappiamo che Barce porta una benda nera e sappiamo che anche le donne del coro hanno provveduto ad indossarne una (vv. 2841-2843: «Ha bene / fatte abbendar, come son io, di nero / tutte le sue donzelle»); così agghindate infatti le vedremo al loro prossimo ingresso in scena.

Invitata dalla nutrice a pregare per la sorella, ad invocare la bontà divina anche in nome della generale impotenza femminile (vv. 2857-2858: «Credo però che ci abbiano pietade / per la fragilità del nostro sesso»), Anna mostra ancora una volta lo scetticismo che le è proprio (vv. 2855-2856: «Mi par che quando altri in miseria è giunto, / non odino gli dei le sue preghiere»), ma accondiscende a tentare qualunque mezzo pur di sottrarre Didone al suo dolore. In realtà è manifesto che la donna percepisce già la situazione come priva di rimedio, incupita dal suo personale rimorso di coscienza (vv. 2864-2865: «mi conosco esser stata la cagione / de la miseria sua, de la sua doglia»), coniugato alla pena mista a rancore per il tradimento dell'«ingrato troiano» «privo di fede»⁸⁸⁸: l'*ethos* dell'*unanima soror* sembra ormai aver subito il decisivo cambiamento di rotta che dalla sicurezza smaliziata la conduce verso un approccio agli avvenimenti al limite della paranoia.

Mossa dalla profonda sensibilità tipica del personaggio, la nutrice sente l'esigenza di rincuorare Anna (v. 2873: «Non piangete, vi prego»: ecco una nuova indicazione di regia utile alla costruzione della drammaturgia attoriale) e di alleviare il suo senso di colpa (vv. 2873-2875: «Altro che bene / [...] non v'indusse a darle / consiglio tale») attribuendo la responsabilità della disgrazia di Didone «a la malvagia e invida Fortuna» (vv. 2878-2880)⁸⁸⁹.

Anna, dunque, è in qualche modo già consapevole dell'esito tragico degli eventi: ogni cosa che la circonda si fa presagio di un imminente «grave affanno» (v. 2892-2896). In questo stato di «angoscia grande» la giovane narra alla nutrice «un caso sì stran» avvenuto quel giorno mentre si dirigeva al fiume per le sue abluzioni purificatorie (vv. 2900-2924): un lupo afflitto «da una pungente spina» si avvicina ad una pastorella in cerca d'aiuto, lei spaventata lo

⁸⁸⁸ Per definire l'irreparabilità della situazione Gibaldi utilizza l'immagine del veleno mortale «d'aspidi e tiri» (v. 2869): si tratta di un luogo comune probabilmente apprezzato nel poema ariostesco (XIII 32, 4).

⁸⁸⁹ Torna ancora una volta il *leitmotiv* tematico della caducità delle gioie terrene, (vv. 2884-2885: «più agevole è trovar stato felice / che conservarlo») e della pericolosa incostanza della sorte (vv. 2954-2956: «Ahi, che il di non sappiam quel che ci apporti / la sera tarda, e nulla si puote oggi / prometter di dimane uomo mortale»). Sull'argomento della Fortuna vincolato alla tradizione classica, si veda GILBERT (1941, 224-235). Sembra opportuno sottolineare che in questi versi Anna definisce Didone «la più felice donna che mai fosse, / se non se ne venia inanzi questo ingrato» (vv. 2886-2887) per mettere in risalto l'effetto catastrofico dei rivolgimenti della sorte: il richiamo è a Virgilio (*Aen.* IV 657-658: «*felix, heu nimium felix, si litora tantum / numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae*») ed anticipa le future (identiche) parole della regina (vv. 3067-3069: «onde felice ohimè, felice ohimè / troppo sarei, se le troiane navi / non avesser toccati i nostri lidi»).

fugge. Poi, vedendolo «umile più di un mansueto agnello», la ragazza lo soccorre e «tutta cortese» lo libera del dolore. La bestia, appena riacquistate le forze, fa strazio di lei.

Anna racconta l'episodio come un'esperienza personalmente vissuta in cui però riversa tutte le caratteristiche del sogno premonitore, «sogno “visto” e non “fatto”»⁸⁹⁰, che amplificano, con enigmatici doppi sensi, il senso di smarrimento e terrore nella rievocazione delle immagini attraverso il racconto. Si tratta di una creazione originale rispetto al modello virgiliano che permette al drammaturgo ferrarese di proporre al pubblico chiari *omina* dell'incipiente catastrofe e di realizzare i segnali inascoltati dell'indovino (atto II scena I) attraverso la separazione tra parole e cose, tra idea e realtà, implicita nell'allegoria di lunga tradizione favolistica⁸⁹¹: chiaramente dietro l'«alma simplicetta e pura» si cela Didone che, ingannata da «umiltà finta», tenta invano di «mutare / per benefici un animo malvagio» e decreta la sua rovina.

Nelle parole di Barce, portatrici di un illusorio ottimismo, culmina l'ironia tragica giraladiana. L'anziana balia si ostina infatti nel non riconoscere il «segnale espresso» del destino, anzi sottovaluta il senso minatorio della visione di Anna (vv. 2888-2891: «Forse che ciò sarà principio a qualche / sua contentezza, che se l'è venuto / il duol da l'allegrezza, dee pensarsi / che avverrà la letitia anche dal duolo»).

Il colloquio tra le donne si interrompe improvvisamente. Anna, tuttavia scossa (vv. 2933-2935), scorge da lontano qualcuno «che sì turbato in vista / e così doloroso, esce di corte» e, secondo la solita strategia, ne annuncia l'entrata in scena. Scopriremo che si tratta del messo: come confermano le precise indicazioni sui suoi movimenti (vv. 2936-2939), che mirano a rendere verosimile l'atteggiamento di afflizione e incredulità attraverso l'atto di scrollare il capo e di battere le mani, il drammaturgo richiede per questo specifico ruolo una recitazione particolarmente icastica, poiché ad esso affida la mozione dei «compassionevoli affetti», su cui si costruisce la relazione emotiva di compartecipazione col pubblico⁸⁹².

⁸⁹⁰ RUGGIRELLO (2005, 383). Lo studioso specifica poco oltre (385) che tali rappresentazioni (come quella delle colombe straziate dall'aquila di *Orbecche*, atto V scena II) derivano da un meccanismo per cui «l'immaginario visivo [...] sembra premere quasi fisicamente sul linguaggio dei personaggi e sulla sintassi scenica, aprendo spesso, davanti agli occhi e alle menti del pubblico, dei veri e propri squarci di visioni terrificanti». FONTANA (1972, 794) ricorda che «attività sceniche come il sogno, il fantasma, i sintomi, i lapsus [...] si presentano appunto come la *messa in scena* di quei contenuti, di quei desideri e di quei pensieri che la coscienza rimuove, nega o esclude».

⁸⁹¹ La separazione netta tra *verba* e *res* è un principio dal quale Giraldi ha sempre preso le distanze (si veda *supra* p. 78 n. 291): in realtà, se preferisce generalmente limitare l'uso del linguaggio figurato per mantenere una certa coerenza con la realtà delle cose, egli mostra una insospettabile propensione ad utilizzare l'allegoria, specialmente questo tipo di allegorie macabre abitate da animali ed uccelli, come «segnale espresso / di qualche inevitabile ruina» (vv. 2934-2935). È su questa stessa linea ad es. il riferimento metaforico alla ferocia della tigre per esprimere la violenza del delirio umano (v. 2143): cf. ROMERA PINTOR (2008a, 106-107 n. 278) anche per una panoramica di luoghi simili all'interno del *corpus* giraladiano.

⁸⁹² Cf. DISCORSI (212): «e devesi egli estendere in narrare il caso miserabile e orribile in mostrare gli atti, i pianti,

Già in allarme e trepidante di sapere quali notizie porta, Anna propone di andare incontro al messo; la sua impazienza è palpabile, traspare dalle parole che imitano, anche nel ritmo, un'organica fretta: «Andianci verso lui, Barce mia cara, / che mi sento partir dal corpo l'alma. / Andianci tosto, con veloce passo, / ch'è tarda ogni prestezza a un gran disio» (vv. 2941-2944). Barce invece, ben più fiduciosa, preferisce restare in disparte e attendere nascosta che l'uomo parli (2945-2947)⁸⁹³.

ATTO V: SCENA IV

Si può immaginare che l'entrata in scena del messo, per il suo valore capitale nell'economia, dell'intera tragedia, dovesse avvenire nella maniera più incisiva possibile, giocare tutta su ritardi e prolungamento delle attese. Così per ingannare la percezione dello spettatore, e provocare una illusoria dilatazione delle dimensioni dell'ambiente è possibile che esso attraversi in longitudine la prima fila di quinte praticabili (sempre supponendo una situazione rappresentativa di una certa complessità scenografica)⁸⁹⁴ e che temporeggi ulteriormente in un monologo dai significati ancora criptici per gli altri personaggi ma non per gli spettatori, secondo un meccanismo drammatico di tradizione classica⁸⁹⁵.

Nella disperata invocazione a Giove, nella nuova accusa alla «legge naturale» dell'instabilità della «sorte crudele» per la quale gli uomini sono tutti infelici (vv. 2948-2966), nell'apostrofe alla «corte alta e superba» di Cartagine condotta per questa disgrazia «ne l'abisso de gli affanni»⁸⁹⁶, il messo lascia intendere, fin dal suo arrivo, l'irreparabile: la morte della regina

le parole, le crudeltà, la disperazione, la maniera con la qual morto cadde il miserabile, e l'altre tali cose, le quali tutte si chiuderebbono altrimenti con dire: ed egli fu morto crudelissimamente; e sarebbe detto il tutto, ma meno efficacemente che non gli si fa a dir ogni cosa». Non a caso il messaggero, espediente della drammaturgia greco-latina fondamentale alla spiegazione di azioni cruente non rappresentabili sulla scena, è il ruolo principale nella drammaturgia cinquecentesca: nelle sue tragedie Giraldi ritaglia per il ruolo pezzi di bravura, degni di un primo attore, quale sappiamo essere stato Sebastiano Clarignano da Montefalco. Cf. ancora DISCORSI (220). Delle capacità attoriali richieste agli interpreti delle tragedie giraldiane si è discusso *supra* pp. 107 ss.

⁸⁹³ «This decision sets in motion a retardation technique meant to raise dramatic tension and hold in suspense the two women and the entire audience», commenta DI MARIA (2002, 198).

⁸⁹⁴ MORRISON (1996, 60): «These conventions occur in all Giraldi's tragedies and combine powerfully to produce in the audience a suspension of belief about space and distance». Avendo luogo all'interno di una casa privata si presuppone la disponibilità di uno spazio scenico non troppo ampio, per quanto dovesse essere «sufficiente a ricevere almeno una parte della corte estense» - SAVARESE (1971, 123).

⁸⁹⁵ Accade qui ciò che SAVARESE (1971, 144) annota in una scena di *Orbecche* (atto III scena IV): «il Giraldi pone il pubblico nella condizione ideale per comprendere il dramma, quella di conoscere al contrario dei protagonisti, le fila delle azioni ma non il loro meccanismo. Per questo il pubblico soffre in attesa degli eventi che sa in procinto di avvenire, ma che non può d'altra parte conoscere in che modo avverranno».

⁸⁹⁶ In questi versi (vv. 2958-2959: «Sol gli dei felici / si posson dire») è possibile recuperare un riferimento all'idea epicurea delle divinità come enti perfette e impassibili filtrata attraverso il pensiero lucreziano (II 1093-1094: «*nam pro sancta deum tranquilla pectora pace / quae placidum degunt aevom vitamque*

è già nell'aria. Tuttavia l'annuncio ufficiale viene lentamente preparato, in un crescendo di retorica e *pathos*, e riferito solo dopo una lunga *suspence* per garantire l'impatto emotivo sul pubblico.

Anche Anna, ancora nascosta per cogliere le spie della tragedia, intuisce che si tratta di notizie preoccupanti. Barce invece non abbandona il suo ottimismo (vv. 2969-2970: «non vogliamo / noi da noi stesse divinarci male»). Il messo ricorda le avventure della regina, i suoi dolori patiti invano, la fuga dal fratello, la fondazione della nuova città in Africa (vv. 2971-2977)⁸⁹⁷. L'impazienza di Anna cresce sentendo coinvolto il nome della sorella: si dice che ella è condotta «a sì tristo fin»; la giovane decide finalmente di avvicinarsi per conoscere «la cagion del costui pianto», quando questi, dichiarando la fine dell'«altezza nostra» (vv. 2979-2980), le toglie ogni residuo dubbio.

Sappiamo dunque che l'uomo sta piangendo mentre Anna gli parla direttamente e insiste per sapere. Il messo tergiversa, amplificando i timori della donna, non riesce a confessare il fatto per non affliggerla ulteriormente. Solo dopo una catena di domande incalzanti e risposte tra l'evasivo e l'ermetico (vv. 2983-2995), Anna potrà soddisfare la propria curiosità⁸⁹⁸. «Dirollovi» (v. 2996): il messo acconsente finalmente a dare l'angosciosa notizia del suicidio della regina (vv. 3001-3004: «La sorella / vostra e nostra reina [...] / [...] morte / con la sua propria man si ha data»)⁸⁹⁹. Il conflitto drammatico diviene uno scambio di secche e rapide battute, una sorta di sticomitia classica (v. 3004: ANNA: «Dunque / morta è Didon?») MESSO: «È morta») funzionale a mettere in rilievo questo momento di massima esaltazione del *pathos* tragico (si noti, tra l'altro, l'insistenza sulle declinazioni del termine “morte”).

Anna riconosce immediatamente il presagio della sua visione («Questa, quest'era quella pastorella / di che far vidi stratio al lupo fiero»: vv. 3009-3010)⁹⁰⁰ e può a questo punto lasciarsi andare al lamento trattenuto finora dall'irriducibile ottimismo della nutrice: anch'essa ormai deve capitolare insieme alle sue vane speranze (vv. 3013-3015). In questa sezione del dramma risulta particolarmente chiara la strategia con cui Giraldis esprime l'emotività dei suoi

serenam)), già in qualche modo sotteso a Virgilio: cf. *Aen* IV 379-380: «*scilicet is superis labor est, ea cura quietos / sollicitat*».

⁸⁹⁷ Sono riassunti qui gli accadimenti precedenti all'arrivo di Didone sulle coste libiche recuperati da *Aen* I 346-368.

⁸⁹⁸ Si è già notato che una simile strategia è funzionale a far leva sull'emotività della platea, attraverso la discrepanza in termini di conoscenza dei fatti tra personaggio e pubblico. Si veda *supra* p. 33.

⁸⁹⁹ Per una panoramica relativa alla tematica del suicidio femminile nel *corpus* tragico giraldiano cf. ROMERA PINTOR (2008a, 143-145 n. 369).

⁹⁰⁰ Giraldis dimostra ancora una volta la sua necessità di eliminare ogni ambiguità semantica, di esplicitare il senso dell'allegoria in funzione di una più piana comprensione del messaggio didattico della tragedia.

personaggi: l'aderenza ad un rigido concetto di imitazione e l'adesione ad esigenze di carattere “comunicativo” piuttosto che estetico, lo conduce molto raramente all'elaborazione di immagini poetiche originali e pregnanti; egli invece preferisce limitarsi ad *escamotage* stilistici piuttosto immediati, figure ritmiche e foniche, domande retoriche, esclamazioni di dolore («misera me», «oh», «ohi», «ohimè») che si prestano ad un trasferimento più diretto e d'impatto sul pubblico⁹⁰¹.

A questo punto, attraverso una tecnica teichoscopica, il messo racconta i fatti di cui è stato testimone «da la finestra de la rocca» (v. 3020): la rappresentazione indiretta della morte, attraverso la cronaca del fatto di sangue, è efficace nel rendere più palpabile al pubblico la vicinanza con l'azione scenica (in termini spazio-temporali quanto emotivi), ancor più dell'esposizione diretta ad immagini raccapriccianti⁹⁰². Per questa ragione il drammaturgo ferrarese teorizza che tali “scene di crudeltà” siano preferibilmente narrate a posteriori⁹⁰³ e lasciate liberamente immaginare allo spettatore, piuttosto che mostrate direttamente, anche per rispetto di un concetto molto rigido di *decorum*⁹⁰⁴.

⁹⁰¹ Si consideri ad es. come Anna reagisce alla notizia: «Ohimè dolore, ohimè dolore, ohimè. / Perché non mi trai fuor di questa vita?» (vv. 3016-3017). Secondo la critica – cf. TURNER (1926, 48) o TERPENING (1997, 113) – l'utilizzo di tali interiezioni assume spesso proporzioni eccessive. Girdali avrebbe potuto affidarsi allo stesso scopo ad altre forme espressive, avrebbe potuto, ad es., partire dai frammenti descrittivi dell'*Eneide* per creare la tragedia come un susseguirsi di *tableaux vivants* come accade nella *Didone* di Pazzi de' Medici secondo il parere di LUCAS (1987, 571): «Les mots servent à visualiser les protagonistes, à concrétiser leur présence corporelle: leurs gestes, leurs expressions, les décors, la disposition des objets; ainsi, ils se substituent souvent aux données du spectacle. Ils servent aussi à décrire des situations qui se déroulent hors de l'espace tragique et qui correspondent aux parties descriptives les plus suggestives du livre IV, ce qui est intéressant dans la mesure où Girdali, lui négligera systématiquement ces fragments».

⁹⁰² Così, pur rinunciando al supporto visivo della rappresentazione e focalizzando l'attenzione sul narratore, Girdali «crea una tensione forse più intensa di quella che sarebbe stata generata dalla visione dell'avvenimento». Cf. PAVIS (1998, 475). L'espedito per cui un personaggio descrive quanto sta avvenendo (o è avvenuto) dietro le quinte, permettendo allo spettatore di assistervi per interposta persona è tradizionale della tragedia classica (in particolare eschilea), ma è specificamente tecnica epica: né è prototipo il passo omerico in cui Elena, dalle mura, descrive a Priamo il campo di battaglia troiano (*Il. III* 121-244). Osserva VENTRICELLI (2009, 34) che «la parola che narra e descrive un atto violento non sostituisce *tout court* lo spettacolo, ma “concorre” a suggerirne la drammatica e vivace immediatezza, piuttosto che a fungere da fredda e letteraria didascalia». In questo modo, tra l'altro, «attraverso il racconto del messo [...] siamo torturati nell'immaginazione attraverso l'udito e “vediamo” con gli occhi del drammaturgo, “assistiamo” a tutto quello a cui farci assistere»: Savarese (1971, 151). «Such a dramaturgical device – spiega inoltre DI MARIA (1995, 281) – not only adds both spatial and temporal proximity to the action, it also generates a tense atmosphere both on the stage and in the audience, as the spectators follow with suspense the event developing there and then». Emerge dunque una ricerca, che differenzia Girdali dall'esperimento speroniano della *Canace*, di una vicinanza spazio-temporale in grado di coinvolgere emotivamente lo spettatore, «the resulting sense of temporal and spatial proximity, which is the essence of the dramatic *hic et nunc* in tragedy, allowed the dramatist to capture the audience's attention and tap its emotional resources»: ancora DI MARIA (1995, 276).

⁹⁰³ «Il desiderio di vedere *in progress* sulla scena l'acme catastrofico non rientra, comunque - ricorda RUGGIRELLO (2006, 225) – nell'orizzonte di attesa di uno spettatore del Cinquecento, abituato ad assistere ad un ripiegamento della mimesi diretta verso la diegesi narrativa [...]».

⁹⁰⁴ In alcuni casi, «quando la qualità dell'azione il ricerca», e per aderire meglio alla realtà delle cose, come emerge dall'analisi di ARIANI (1974, 121-122), Girdali cede alla tentazione di mostrare «convenevolmente»

Il messo descrive la morte di Didone come un momento «d'incredibil contentezza», un epilogo felice e animoso (vv. 3018-3024) che conferma il suo essere “atto catartico” riparatore di una falla etico-sociale: un'immagine virgiliana (*Aen.* IV 682-683: «*extinxti te meque, sorror, populumque patresque / Sidonios urbemque tuam*») suggerisce infatti che solo chi ne porterà il lutto, il popolo, il senato, la corte e l'amata sorella tra tutti, sarà toccato dal dolore, morendo insieme alla sovrana (vv. 3025-3029).

Barce interviene per conoscere i dettagli del suicidio (vv. 3030-3031); il messo inizia così il suo dettagliato racconto che segue puntualmente, per quanto ne stravolga l'ordine, le orme del modello latino⁹⁰⁵. Per spezzare e variare il suo lungo monologo l'enunciatore dei fatti riporta le parole della regina morente come se visse la sua esperienza in prima persona; il pubblico percepisce così l'azione non attraverso il semplice resoconto di un testimone oculare ma attraverso l'agonia della protagonista fuori scena che si esprime in virtù dell'organica reazione di sbigottimento del messo⁹⁰⁶. Vengono ripercorsi gli ultimi passi della regina all'interno del palazzo, i gesti di rito presso la pira «che drizzata l'avea la sua sorella» e ripetute le sue precise parole, l'ultima richiesta di perdono al primo marito prima di pagare col sangue l'oltraggio commesso (vv. 3031-3048).

Poi, il pubblico è chiamato a visualizzare Didone che raccoglie la spada «che lasciata le aveva in corte Enea», che si sofferma col pensiero sui ricordi dell'amore perduto e che rivolge sguardi dolenti «a quelle / cose troiane ch'erano ivi accolte» (vv. 3049-3055): Giraldis sembra voler suscitare un'immagine viva, una *imago agens* in cui si condensano emozioni e memorie che denunciano nell'oggetto il valore simbolico passato e il segno dell'intenzione futura. Più

con l'azione «i casi terribili e compassionevoli», «acciò che più commovano gli animi degli spettatori», «laonde meno terribile e meno compassionevole fia il caso raccontato, ch'egli fia veduto». Cf. DISCORSI (185-187) e anche ORBECCHIE (I 442) vv. 3244-3247: «Maraviglia non è se da le leggi / del Venusino in ciò partissi e volle [*scil.* Orbecche] / nel cospetto del popolo col ferro / darsi con forte man la morte in scena». Per assecondare questo suo «realismo tragico» - JOSSA (1996, 38) - il drammaturgo non può appoggiarsi alla tradizione greca che, come noto, non contemplava «la morte *in re* intesa come spettacolo ed esibizione di un atto violento, volontario o subito» - VENTRICELLI (2009, 31), e neppure ai precetti oraziani. Giraldis fonda invece la sua teoria ancora una volta sul modello senecano e sull'aristotelico ἐν τῷ φανερόν (*Poet.* 1452b, 12) interpretato come «in palese», in accordo con la lezione del Castelvetro, non in riferimento all'udito ma agli occhi degli spettatori, e aggrappandosi alla teoria della catarsi «dont une extension abusive», secondo MARGUERON (1962, 141). Su questa questione si veda anche GUERRIERI CROCETTI (1932, 646 ss.) e DI MARIA (1995, 277-278). Sulle possibili strategie della rappresentazione dei fatti di sangue, presumibilmente ricavate dallo spettacolo sacro (l'uso di fantocci a grandezza naturale e di maschere), si veda D'ANCONA (1891, I 448).

⁹⁰⁵ I contenuti del passo virgiliano che conclude il IV libro (vv. 642-705) non costituiscono una prerogativa del messo/narratore, bensì vengono ridistribuiti nelle battute di tutti i personaggi in scena al fine di movimentare l'azione scenica e dare spessore al conflitto drammatico.

⁹⁰⁶ L'uso di «interpretare gli attori del suo racconto e far sì che la narrazione si risolvesse sotto gli occhi del pubblico», come quello «di far riportare agli attori direttamente dialoghi avuti in precedenza [...] o di colloqui ascoltati [...] è un espediente valido a vivificare una tirata altrimenti insostenibile», osserva SAVARESE (1971, 133; 151).

tardi il drammaturgo esporrà concretamente nelle mani di Anna l'arma con cui la regina si trafigge, perché essa risulti utile, pur mancando gli elementi della spettacolarità granguignolesca dell'*Orbecche*⁹⁰⁷, ad offrire una rappresentazione verosimigliante e concreta della morte e dell'agonia dell'eroina, affinché, «quantunque siano finte, paiano elle nondimeno vere»⁹⁰⁸.

Sul punto di riferire i «*novissima verba*» della protagonista, il racconto del messo è sospeso (e ritardato ancora) da un commento di Anna alla «tragedia» della sorella (vv. 3056-3057: «Oh, istoria miserabile. Qual mai / si udi tragedia di più tristo fine?»): è facile riconoscere in questi versi uno spunto di metateatralità e un ammiccamento al pubblico chiamato a tirare le somme della vicenda. Sembra dunque che nella coscienza di Giraldi l'episodio di Didone, per la sua connaturata tragicità, sia già predisposto ad una struttura drammatica e all'adempimento dell'intento pedagogico a cui essa è destinata.

Il messo riprende dunque a parlare per descrivere il rituale dei gesti e delle parole che precedono il suicidio (vv. 3058-3081). Tutti i dettagli rimandano meticolosamente al testo virgiliano (*Aen.* IV 650-660): la regina indugia sulle «dolci e soavi spoglie», ad esse offre la propria anima in cambio della libertà dal dolore, e infine pronuncia il proprio epitaffio di sovrana che ripercorre amaramente il corso della sua vita, poi si getta sul letto «sul qual s'era congiun-

⁹⁰⁷ Non va dimenticato questo versante della produzione che contamina di sé tutta la poetica del drammaturgo. Giraldi vive nel Cinquecento ma appartiene per formazione e mentalità all'Umanesimo la sua predilezione per l'orrido deriva solo in parte dall'anticipazione dello spirito barocco e dalle implicazioni controriformiste, ma soprattutto da Seneca. La messa in scena della morte intesa come rappresentazione di un'uccisione di uno o più individui oppure di un violento togliersi la vita, per i letterati moderni che volessero guardare a un modello antico non poteva che essere *sub specie Senecae*. Si veda a proposito DONDONI (1959, 3-16), Sostiene la studiosa (16) che l'interpretazione giraladiana del teatro senecano è svolta «in chiave di decoro, di serenità, di compostezza superiore, e perciò tale da placare, rasserenare gli animi: interpretazione moralistica, ma secondo lo spirito rinascimentale di serenità», forse più un'aspirazione alla serenità e compostezza perduta, corregge SCRIVANO (1960, 326). MERCURI (1973, 88) parla del drammaturgo ferrarese come l'iniziatore della tragedia di imitazione senecana che si oppone alla produzione greccizzante dei fiorentini: la scelta «rispondeva ad un uso del teatro per finalità controriformistiche e ad una maggiore funzionalità di spettacolo». Ma anche rispetto ai «senecani tradizionali» che giocano sull'amplificazione enfatica dell'argomento sanguinoso, «l'orrore giraldiano [...] ha diverse radici psicologiche, storiche, teoriche: [...] è innanzi tutto un orrido squisitamente teatrale, non un'iperbole retorica» come specifica BRUSCAGLI (1972, 40). Appoggiandosi ad un pensiero di BERTANA (1905, 47), HERRICK (1965, 104) puntualizza che «*Didone* is the only play of Cinthio, save one comedy and a pastoral, that owes very little to Seneca». Al contrario DONDONI (1959, 166) sostiene che, benché il soggetto della *Didone* sia virgiliano, la tragedia sia «tutta senecana»: si ritiene che i dettagli che la studiosa (166-172) vorrebbe rimandare direttamente ad Ercole, Medea, Fedra, etc., andrebbero forse per la maggior parte ricondotti all'impianto tragico che è già nell'*Eneide*. Seneca è forse da considerare solo l'intermediario tra il mondo virgiliano e quello di Giraldi.

⁹⁰⁸ DISCORSI (187). La *Didone* da questo punto di vista si trova ad una via di mezzo nell'evoluzione storica e concettuale che porta Giraldi dalla «poetica dell'orrore» - ARIANI (1974, 122) - a quella del «lieto fine» - LUCAS (1984). Da questo punto di vista la *Didone* del Dolce rivela fin dal prologo una nota più spiccatamente senecana: cf. DOLCE (7; 9) vv. 10-12: «Né d'ambrosia mi pasco, / sì come gli altri Dei / ma di sangue e di pianto»; vv. 46-49: «Vo' che la città nova / si bagni del suo [*scil.* della regina] sangue; / e disperata e mesta / l'alma scenda dolente al cieco Inferno».

ta al re troiano» a capo chino⁹⁰⁹ e, dopo un ultimo indugio, si trafigge, lasciando ad Enea, già a largo, «i tristi auguri» della sua morte. Si tratta di un suicidio quasi cerimoniale, come nel modello virgiliano, sublimato⁹¹⁰ e dotato di una certa spettacolarità potenziale grazie ai dettagli della descrizione (lo spazio, gli oggetti, i movimenti del personaggio) che suppliscono agli elementi costitutivi dello spettacolo visivo⁹¹¹.

Anna non trattiene lo sgomento: lascia che il messo concluda il suo racconto con l'immagine della regina che si lascia cadere «su l'acuto coltel, [...] / che la trafisse», poi si lascia andare in un'altra invettiva contro «i Fati iniqui» (vv. 3082-3093): la giovane vuol subito precipitarsi all'interno del palazzo, raggiungere la sorella per accompagnarla nella morte (vv. 3094-3098). Sorda alle preghiere della nutrice, Anna sta per rientrare (v. 3098: «Andiam pur, Barce»), ma il messo la ferma («Mestier non credo che vi sia di andare»), informandola che le sue ancelle, dopo averla ritrovata morente e soccorsa, stanno conducendo «qui» (ovviamente, sulla scena) la regina «tutte piangendo, / per darle la dicevol sepoltura» (vv. 3099-3108). Le donne del coro giungono nello stesso momento, annunciate dal messo (v. 3109: «eccole»), creando sulla scena la loro processione funebre⁹¹².

I nuovi personaggi sopraggiunti trasformano la situazione in una sorta di “scena di massa” «con una sua potenza teatrale»⁹¹³: è il momento di maggiore azione scenica⁹¹⁴ che Giraldi

⁹⁰⁹ L'insistenza sull'immagine del letto coniugale (vv. 2496-2497: «e il coniugale / letto sul qual ci congiungemmo insieme»; vv. 3072-3073: «sopra quel letto / sul qual s'era congiunta al re troiano») e in generale sull'unione strettamente carnale di Enea e Didone (vv. 265; 1489; 1522), sembra dirla lunga sull'idea negativa di amore come *eros* che sta dietro alla tragedia giraldiana. A questo proposito si veda *supra* pp.143 ss.

⁹¹⁰ Si può dire, sulla falsariga di VENTRICELLI (2009, 34), che la «morte come sublimazione» di Didone faccia da contraltare *exploit* di violenza e sangue del finale di *Orbecche* («morte come esplosione»).

⁹¹¹ MORRISON (1997, 95) mette in risalto, per queste sue caratteristiche, la consistenza di questa ultima scena, la quale «shows Giraldi creating not only a spectacle but a moving finale».

⁹¹² Il deittico ha, come sempre, la funzione di convogliare lo sguardo degli spettatori sui nuovi personaggi in scena e sulla protagonista morente: cf. a proposito DI MARIA (2002, 198). Con questo espediente Giraldi ha la possibilità di portare in scena la morte della sua protagonista «with true dramatic flair», come suggerisce MORRISON (1997, 100). Si tratta di una «audace innovazione» che dimostra che «col poeta ferrarese la tragedia avanzò di molto rispetto alla composizione»: così secondo BIANCALE (1901, 72).

⁹¹³ In questi termini SAVARESE (1971, 143) parla della riunione della famiglia reale alla corte di Susa in *Orbecche*, atto III scena IV. L'affollamento della scena riporta in luce la polemica sull'esuberante numero dei personaggi in azione nelle tragedie di Giraldi. Cf. *supra* p. 137.

⁹¹⁴ Un'azione che, va ricordato, generalmente «si riduce ad annotar il perché del lor entrar od uscir dalla reggia» annota APOLLONIO (2003, 509). Il riferimento è all'*Orbecche*, ma potrebbe estendersi a tutta la produzione tragica di Giraldi. In un caso come questo di scena più propriamente “agita”, è l'accumulo di sequenze monologate a penalizzarne lo sviluppo. Così osserva HERRICK (1965, 104). Già BERTHÉ DE BESAUCÈLE (1920, 84) notava che nella tragedia le parole tendono troppo spesso a sostituirsi all'azione: «Pour nous, l'abus des monologues est le plus grand reproche. Qu'on doive adresser au poète: non seulement ses héros parlent trop en public, mais ils s'adressent au public, lui font leurs confidences leurs récits se substituent à l'action».

gioca a sovrapporre ad un ideale di gestualità ridotta, quasi liturgica, necessaria ad assecondare la meditazione solenne che muove l'intreccio⁹¹⁵.

Anna dà indicazione alle «donzelle» di fermarsi, di adagiare a terra Didone perché possa offrirle l'ultimo abbraccio, e morire assieme a lei (vv. 3109-3114). Il coro riconosce (ed esplicita, per amore di chiarezza) finalmente l'inganno della regina: «Misere noi, / questo era il sacrificio, e questo il fuoco, / e i sacri altari, e l'ostie, e la gran pira» (vv. 3114-3116), scopre nel dettaglio della benda nera un omaggio alla sua morte, un abito da lutto preordinato (vv. 3119-3121: «Volve bene ella, con le bende nere / che ci fe' porre in capo, dimostrarne / che ci faceva ornare a la sua morte»)⁹¹⁶.

Anche Anna, sul corpo agonizzante della sorella, si lamenta del suo crudele tradimento. Cerca di farle riaprire gli occhi, di cogliere in lei un movimento (vv. 3122-3132)⁹¹⁷. Barce anticipa i movimenti di Didone che tenta di sollevarsi, guarda la sorella, (vv. 3134-3135: «ecco che un poco sorge / e gli occhi con pietade a voi rivolve») e reagisce (v. 3136: «Ohimè, ohimè...»): Anna tenta di risvegliare la regina che invece crolla ancora e ancora, circondata dalle donne del coro che la sostengono (vv. 3136-3143). In perfetto accordo col modello virgiliano (*Aen.* IV 683-692), Girdali segue il rituale dell'*osculum mortis* (vv. 3143-3145: «Ahi care figlie / ritenetela almen, tanto ch'io accolga / da questa amara bocca il fiato estremo / che ancora spira alquanto») ma lo prolunga con una apostrofe alla bocca della sorella (vv. 3146-3150: «Ahi, bocca cara, [...]») per dilatare l'agonia fino al parossismo focalizzando lo sguardo sul preciso punto di congiunzione tra la vita e la morte.

Il finale della tragedia assume una forma ipertrofica che eccede il trapasso della protagonista: la permanenza delle spoglie in scena è testimonianza del ricordo oltre il decesso; così l'ossessione per il sepolcro, i lamenti funebri sotto forma di dialogo (altamente codificato) con l'estinta, il rito delle esequie in un crescendo di tensione drammatica prolungata dagli interventi del coro. In questo modo il drammaturgo costruisce la sua rappresentazione diretta della morte di Didone, morte esemplare ed eroica per la quale «chi muore non deve abbandonare la vita solitario o, peggio, emarginato, bensì nell'universale compianto e ammirazione»⁹¹⁸.

⁹¹⁵ La costante negli spettacoli ferraresi è l'abitudine del teatro umanistico di conservare su un piano di maggiore aderenza la rappresentazione del dramma e il significato del testo letterario «concentrando e purificando i valori spettacolari negli intermezzi» MOLINARI (1964, 887).

⁹¹⁶ I veli neri delle donne fanno parte dell'armamentario di un allestitore scrupoloso che conosce l'efficacia del «cambio d'abito»: le ancelle che ricompaiono in scena dopo la morte della regina «come un perfetto coro funebre scenicamente assai suggestivo» - PIERI (1991, 136) - ne sono un evidente prova.

⁹¹⁷ I versi ripropongono, anche nell'agitato susseguirsi delle domande retoriche, i contenuti di *Aen.* IV 675-681.

⁹¹⁸ Si cita VENTRICELLI (2009, 32).

La regina alla fine ricade «per non risorger più»: Anna conferma che ormai Didone ha esalato l'ultimo respiro, così per l'attaccamento viscerale alla sorella si lascia cogliere, come già nell'*Eneide* (IV 679) da un violento desiderio di imitare il suo gesto (vv. 3150-3154). Il drammaturgo ferrarese aggiunge a questo punto della scena un dettaglio particolarmente efficace dal punto di vista spettacolare: attraverso il meccanismo dell'ostensione egli fa mostrare al pubblico, proprio come fosse una reliquia, la spada di Enea, «questa spada medesima, questa istessa / spada crudel, ond'è caduta morta / miseramente la sorella mia» (vv. 3155-3157) con la quale Anna è intenzionata a trafiggersi (vv. 3157-3164). Invocata direttamente come «testimonio chiaro» della «dislealtà» dell'eroe che ha causato la rovina di Didone, l'arma viene ancora una volta identificata con la morte, insieme simbolica e reale⁹¹⁹.

Il tentativo di suicidio di Anna viene bloccato dall'intervento del coro (vv. 3165-3166) e dalle parole di consolazione di Barce (vv. 3167-3168): spossata dal conflitto con le donne e dall'intensità emotiva del momento - che culminano nell'esclamazione «lascia ch'io mora» (v. 3166) – la giovane perde i sensi accanto a Didone (così comunica Barce ai vv. 3170-3171: «È tramortita, / figliuole mie, quest'altra»)⁹²⁰.

Conclude il rito delle esequie il lamento sul corpo di Didone da parte della nutrice (vv. 3171-3181)⁹²¹: una nuova amara riflessione sull'ingiustizia dei fati fusa ad una commossa esternazione di pietà e cordoglio «convenevolissima e alla pietà materna, e alla grandezza del dolore»⁹²².

In questo gioco di sguardi, di strette, cenni e bisbigli, reso attraverso le fitte didascalie implicite, Gibaldi attribuisce ai gesti dei personaggi una certa consistenza e insieme li carica di *pathos* drammatico. Partendo dal presupposto che «l'azione scenica deve avere somiglianza col vero»⁹²³ si può immaginare che essa proceda per movimenti minimi, rigidamente codificati, quasi simbolici, non si faccia mai dissennata, pur crescendo di pari passo con il montare delle emozioni. Il drammaturgo ci svela così come i gesti debbano concretamente essere

⁹¹⁹ La spada era già stata presentata con un valore di *imago agens* ai vv. 3049-3055. Cf. *supra* p. 332.

⁹²⁰ Tutti i personaggi femminili giraldiani, compresi quelli più “forti” sono in fondo dominati dall'emotività. Il crollo fisico ne è una organica conseguenza utile, tra l'altro, ad aggiungere ulteriore *pathos* all'azione drammatica (cf. vv. 2311-2315). Il tentativo di suicidio di Anna che si conclude in un innocuo svenimento verrà portato alle estreme conseguenze nella *Didone* del Dolce: con la morte autoinflitta dell'*unanima soror* si chiude infatti il V atto della tragedia. Cf. DOLCE (126, vv. 2155-2156).

⁹²¹ Entrambi i lamenti di Anna e di Barce riprendono, per situazione scenica e struttura, quello della nutrice di ORBECCHIE (430-431) vv. 3078-3122 che diviene a modo suo canone della rappresentazione delle esequie in scena nelle tragedie giraldiane.

⁹²² DISCORSI (210). Il riferimento all'amore filiale riprende i vv. 2801-2803.

⁹²³ Cf. DISCORSI (220).

commisurati al tenore della narrazione, ma avere un forte impatto visivo capace di sortire l'effetto catartico sugli astanti⁹²⁴.

La tragedia è al suo epilogo. Il coro commenta il triste giorno, introducendo i soliti *topoi* della filosofia stoica riletti in chiave cattolica: il sole (Dio, ovviamente) non è responsabile del buio che ha oscurato la città di Cartagine, va incolpato unicamente il cattivo giudizio dell'uomo (vv. 3185-3186: «la fede rotta dal troian malvagio, / e il troppo creder di Didone») e l'instabilità della sua sorte (vv. 3188-3189: «[...] come un momento toglie / a' miseri mortali ogni allegrezza?»).

Sulla stessa linea le ultime considerazioni di Barce che constata nell'*exemplum* di Didone l'accanita opposizione della Fortuna «a le allegrezze umane» e si rassegna a soffrire una infelicità eterna (vv. 3192-3200)⁹²⁵. Questi ultimi versi, creazione inevitabilmente originale rispetto all'*Eneide*, vogliono rappresentare un concetto di fine e di suo superamento, e l'ennesimo tentativo di creare un ponte tra modello classico e messaggio morale cristiano⁹²⁶.

L'epilogo non contempla dunque vincitori ma unicamente vinti⁹²⁷. La nutrice dà ordine alle ancelle di portare «in casa» entrambe le sorelle, per dare degna sepoltura alla regina e riannimare Anna (vv. 3201-3204): in questa maniera Giraldi emancipa lo scioglimento tragico dall'utilizzo del *deus ex machina* implicato nella discesa di Iride nel testo virgiliano (*Aen.* IV

⁹²⁴ Il caso estremo di questo atteggiamento è certamente nell'*Orbecche*. Il drammaturgo ricorda ad es. che nella scena dell'uccisione del personaggio di Oronte, la sua testa mozzata viene esplicitamente mostrata ad un pubblico inorridito e commosso. Cf. *DISCORSI* (198).

⁹²⁵ Le parole della vecchia donna lasciano emergere un pensiero di morte che resta solo vagheggiato: sarà lo spirito rivoluzionario di Speroni a mettere in scena la morte di un personaggio di umile estrazione. L'audace scelta non sarebbe stata condivisibile da parte del ferrarese: si veda quanto afferma nel *GIUDIZIO* (121): «la morte della nodrice, la quale è indegna per la sua bassezza di morire in tragedia, nella quale nella quale non avvengono se non morti di gran maestri, non di servi, o di serve, o d'umili familiari».

⁹²⁶ Giraldi rientra così in un modello di «drammaturgia del commiato» tipico della tragedia cinquecentesca, secondo GALLO (2002, 75ss.).

⁹²⁷ Va sottolineato che, comunque, in qualche modo Giraldi riabilita moralmente Didone, pur non facendone il «modello di virtù» che era nella tragedia del Pazzi. Questo tipo di riabilitazione è una anomalia rispetto alle altre rivisitazioni teatrali dell'epoca: si pensi all'opera di Dolce, composta e rappresentata nel 1547, in cui la responsabilità della regina è notevolmente e insindacabilmente amplificata.

700-705)⁹²⁸. Le donne escono di scena annunciando l'esecuzione dell'«ultimo e reo ufficio» (vv. 3205-3207)⁹²⁹.

ATTO V: CORO

Il coro compare un'ultima volta in scena per sancire l'epilogo della tragedia (vv. 3208-3226). Concepita come parte distinta dalla fabula, questa sezione conclusiva si configura come breve commento morale, dal linguaggio fortemente sentenzioso, all'esito della vicenda⁹³⁰, assumendo i tratti di un'apostrofe indiretta allo spettatore, un ammonimento a considerare l'esempio di Didone come stimolo per volgere «al verace ben subito il core». Ecco la clausola morale dell'intera tragedia: Lassa a noi non tien fede / né ria Fortuna, né fallace Amore, / e chi si fida in lor misero more. [...] / Stella, per natura, è così varia / che a chi si mostra amica è al fin contraria (vv. 3208-3217). Il fato diviene «elemento necessario al trauma psicologico dello spettatore e quindi alla funzione didattica dello spettacolo tragico»⁹³¹: così la platea che percepiva una sorta di ingiustizia nella punizione della regina di Cartagine, si trova ora a contemplarne l'assoluta razionalità e necessità pur continuando a sentirne l'orrore e la compassione prescritti dalla catarsi tragica⁹³².

Dopo il finale Giraldi prevede l'applauso liberatorio del pubblico, entità che, scomparsa nella mente degli attori subito dopo il prologo, è ora chiamata a dare prova «col segno delle mani e con allegra voce [...] che loro fosse piaciuta la favola»⁹³³.

⁹²⁸ Sull'abituale comparsa delle divinità nello scioglimento delle tragedie greche, cioè «degli dei che diano, solo per loro potenza o loro autorità, la soluzione della favola», Giraldi esprime un giudizio piuttosto rigido, ancora sulla scorta di Aristotele *Poet.* 1454a, 37-38: φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς. [...]. È chiaro dunque che anche lo scioglimento delle trame deve derivare dalla trama stessa, e non come nella *Medea, ex machina*. Trad. di PADUANO (2009, 33) - e di Orazio - (*Ars.* 191-192: *Nec deus intersit nisi dignus vindice nodus / incidit*). E il divino intervenga soltanto nei momenti supremi, degni sul serio di una tal soluzione. Trad. di DOTTI (2008, 175). In particolare la critica è verso Euripide che si avvale troppo spesso di una soluzione che «si dee schivare con ogni ingegno» poiché svela le scarse doti del drammaturgo e mina il soddisfacimento dello spettatore. Cf. DISCORSI (178ss.). Il massimo esempio di tragedia (180) «di meravigliosa testura e di lodevolissima soluzione [...], che dall'ingegno del poeta sono menate al giusto fine, senza mutazione di persone e senza intervento di divin'opra» è invece il sofocleo *Edipo Re*.

⁹²⁹ A proposito del commiato finale DI MARIA (2002, 199) osserva: «The somber mood of the emptying stage tightens the emotional hold on the spectators leaving them to reflect on the entire theatrical experience».

⁹³⁰ «Esaurito il *mythos*, dissolta la storia rappresentata, c'è spazio ancora affinché la forma “tragedia” si imponga sulla fabula, affinché il decesso venga convertito in una *vanitas vanitatum* corale: tale la funzione del coro d'uscita in cui si esprime la tensione didattica del fine e della fine», spiega GALLO (2002, 88).

⁹³¹ Cf. MERCURI (1973, 93).

⁹³² DI MARIA (2002, 201) considera che l'intelligenza del Giraldi sia stata quella di capire che l'efficacia rappresentativa della sua *Didone* consiste nel guidare gli spettatori «into the action by arousing not just their “meraviglia” and/or horror, but also, and especially, their compassion for the tragic victim».

⁹³³ DISCORSI (221). Sul concetto di applauso nel teatro del Cinquecento cf. SERGARDI (1991, 100-101).

BIBLIOGRAFIA

Fonti

a) Giovan Battista Giraldi Cinzio

ALTILE

G.B. Giraldi, *Altile: the birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, in P. Osborn (ed.), E. Mellen Press, Lewiston 1992

ANTIVALOMENI

G.B. Giraldi, *Gli Antivalomeni*, in I. Romera Pintor (ed.), Editorial complutense, Madrid 2008

ARRENOPIA

G.B. Giraldi, *Arrenopia*, in D. Colombo (a cura di), RES, Torino 2007

CARTEGGIO

G.B. Giraldi, *Carteggio*, in S. Villari (a cura di), Sicania, Messina 1996

CLEOPATRA

G.B. Giraldi, *Cleopatra tragedia*, in M. Morrison; P. Osborn (a cura di), introduzione e note tradotte da T. Menegus e P. Osborn, University of Exeter, Exeter 1985

COMMENTARIO

G.B. Giraldi, *Commentario delle cose di Ferrara et de principi da Este*. Tratto dall'epitome di G. Giraldi, et tradotto per L. Domenichi, Sessa, Venezia 1597

DISCORSI

G.B. Giraldi, *Scritti critici*, in C. Guerrieri Crocetti (a cura di), Marzorati, Milano 1973

DsS

G.B. Giraldi, *L'uomo di corte: discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe. Con appendice di lettere*, in W. Moretti (a cura di), Mucchi, Modena 1989

ECATOMMITI

G.B. Giraldi, *Gli Ecatommiti ovvero Cento Novelle*, Tipografia Borghi e compagni, Firenze 1834

EGLE

G.B. Giraldi, *Egle e Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena*, in Carla Molinari (a cura di), Forni, Bologna 1985

EPIZIA

G.B. Giraldi, *Epizia. An Italian Renaissance tragedy*, in P.R. Horne (ed.), Edwin Mellen Press, Lewiston 1996

EUDEMONI

G.B. Giraldi, *Gli Eudemoni. Commedia*, in G. Ferraro (a cura di), Taddei, Ferrara 1877

EUPHIMIA

G.B. Giraldi, *Euphimia*, in I. Romera Pintor (ed.), Editorial complutense, Madrid 2008

FIAMME

G.B. Giraldi, *Le Fiamme*. Divise in due parti, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1548

GIUDIZIO

G.B. Giraldi, *Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina*, in C. Roaf (a cura di) *Canace e scritti in sua difesa: Sperone Speroni*, Forni, Bologna 1982

ERCOLE

G.B. Giraldi, *Dell'Hercole. Canti ventisei*, Gadaldini, Modena 1557

LdD

G.B. Giraldi, *Lettera in difesa della Didone*, in S. Villari (a cura di), *Giovan Battista Giraldi Cinzio, Carteggio*, Sicania, Messina 1996, 153-171

ORBECCHIE

G.B. Giraldi, *Orbecche*, in R. Cremante (a cura di), *Teatro del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1988, 287-488

OPERA LATINA

G.B. Giraldi, *De obitu divi Alfonsi Estensis principis invictiss. epicedion. Hercules estensis dux salutatus. Sylvarum liber unus. Elegiarum liber unus. Epigrammaton libri duo. Eiusdem super imitatione epistola. Coelii Calcagnini ad eundem super imitatione commentatio perquam elegans. Lillii Gregorii Gyraldi epistola bonae frugis refertissima*, Francisco Roscio, Ferrara 1537

POEMATIA

G.B. Giraldi, *Poematia, quorum catalogum sequenti pagina reperies*, Robert Winter, Basilea 1540

SELENE

G.B. Giraldi, *Selene*, in I. Romera Pintor (ed.), CLUEB, Bologna 2004

b) Cultura e contesto

ARETINO

P. Aretino, *Dialoghi*, in G. Davico Bonino (a cura di), ES, Milano 1998

CASTELVETRO

L. Castelvetro, *La Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Pietro da Sedabonis, Basilea 1576

CASTIGLIONE

B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, in A. Quondam (a cura di), Grazanti, Milano 2009 (I ed. 1981)

CELSE GIRALDI

C. Giraldi (a cura di), *Le tragedie di m. Gio. Battista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese cioè: Orbecche, Altile, Didone, Antivalomeni, Cleopatra, Arrenopia, Euphimia, Epitia, Selene*, Giulio Cesare Cagnacini, Venezia 1583

DE' SOMMI

L. de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, in F. Marotti (a cura di), Il Polifilo, Milano 1968

DOLCE

L. Dolce, *Didone tragedia*, in S. Tomassini (a cura di), Edizioni Zara, Parma, 1996

GIOANNINI

G.B. Giraldi, *Hecatommithi, ovvero Cento novelle. Aggiuntavi la vita dell'auttore. Scritta da Ieronimo Gioannini da Capugnano bolognese. Domenico Imberti, Venetia 1593*

INGEGNERI

A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, per Vittorio Baldini, Ferrara 1598

LILIO GREGORIO GIRALDI

L.G. Giraldi, *Operum quae extant omnium non minus eruditae quam elegantis literaturae studiosis & expetitorum hactenus & deinceps expetendorum tomi duo*, per Thomam Guarinum, Basilea 1580

LOLLIO

A. Lollo, *Delle orationi, volume primo. Aggiuntavi una lettera del medesimo in laude della villa*, appresso Valente Panizza mantovano, Ferrara 1563

MINTURNO

A.S. Minturno, *L'arte poetica nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici e d'ogni altra poesia: con la dottrina de' sonetti, canzoni, ed ogni sorte di rime toscane*, Gennaro Muzio erede di Michele Luigi, Napoli 1725

MOSTI

A. Mosti, *Lettera nuova de tutte l'entrate feste giostre, comedie, e doni per la venuta di Papa Paulo III a Ferrara, cosa molto bella*, s.n., s.d. (ma 1543)

PATRIZI

F. Patrizi da Cherso, *Della poetica*, in D. Aguzzi Barbagli (a cura di), nella sede dell'Istituto, Firenze 1969-1971

PAZZI

A. Pazzi de' Medici, *Le tragedie metriche*, in A. Solerti (a cura di), Forni, Bologna 1969 (= Romagnoli, Bologna 1888)

POSSEVINO

G.B. Possevino, *Dialogo dell'Honore*, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, Venezia, 1553

SERLIO

S. Serlio, *Libro primo d'architettura nel quale con facile & breve modo si tratta de primi principii della geometria. Con nuova aggiunta delle misure che servono a tutti gli ordini de componimenti, che vi si contengono*, appresso Francesco Senese e Zuane Krugher Alemanno, Venezia 1566

SPERONI

S. Speroni, *Canace e scritti in sua difesa*, in C. Roaf (a cura di) Forni, Bologna 1982

SPERONI DIALOGO

S. Speroni, *Dialogo della rettorica* in *Opere* tomo I, appresso Domenico Occhi, Venezia 1740

TRISSINO

G. Trissino, *La Sofonisba*, in R. Cremante (a cura di), *Teatro del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1988, 3-162

VARCHI

B. Varchi, *L'Ercolano: dialogo dove si ragiona delle lingue e in particolare della toscana e fiorentina*, per l'agenzia libraria, Firenze 1846

Studi*

ABEL 1957-1958

D.H. Abel, *Medea in Dido*, «The Classical Bulletin» XXXIV 5, 51-53, 56

ALBANESE - BATTAGLIA RICCI – BESSI 2000

G. Albanese; L. Battaglia Ricci; R. Bessi (a cura di), *Favole, parabole, storie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Salerno, Roma

ALFONZETTI - FERRONI 2002

B. Alfonzetti; G. Ferroni (a cura di), *I finali: letteratura e teatro*, Bulzoni, Roma

ALLEGRI 2000

G. Allegri, *Teoria e Poetica del teatro moderno*, in R. Alonge - G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, G. Einaudi, Torino

ALONGE 2000

R. Alonge, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in R. Alonge - G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. I, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, G. Einaudi, Torino

ALONGE – DAVICO BONINO 2000

R. Alonge; G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, G. Einaudi, Torino

ALONI – BERARDI - BESSO - CECCHIN 2002

A. Aloni; E. Berardi; G. Besso; S. Cecchin (a cura di), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale, Torino 21-22 Febbraio 2001, Pàtron, Bologna

ANDERSSON – ERIKSEN 2002

D.T. Andersson; R. Eriksen (edss.) *Form and the arts: theatre, music and design. Essays on Renaissance art and culture*, Kappa, Roma

ANDRIOLI 2000

P. Andrioli (a cura di), *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), Congedo, Galantina

ANDRISANO 2002

A.M. Andrisano, *La definizione dello spazio scenico nei Sette*, in A. Aloni – E. Berardi – G. Besso – S. Cecchin (a cura di), *I Sette a Tebe. Dal mito alla letteratura*, Atti del Seminario Internazionale, Torino 21-22 Febbraio 2001, Pàtron, Bologna, 125-144

ANDRISANO 2004

A.M. Andrisano, *Lo studio dei classici nel rinascimento presso l'Università di Ferrara: la riflessione teorica di G. Giralaldi Cinzio nella Lettera sovra il comporre le satire atte alle scene*, «Annali di storia delle Università italiane» VIII, 35-49

ANDRISANO 2006

A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena: dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Carocci, Roma

ANDRISANO 2008

* I titoli sono citati in ordine alfabetico mettendo in evidenza l'edizione effettivamente consultata e riportando tra parentesi l'anno della prima edizione (quando reperibile).

A.M. Andrisano, *La lettera ovvero discorso di G. Giraldi Cinzio sovra il comporre le satire atte alle scene: tradizione aristotelica e innovazione*, in P. Cherchi; M. Rinaldi; M. Tempera (a cura di), *Giovan Battista Giraldi Cinzio Gentiluomo ferrarese*, Atti del convegno, Ferrara, 1-2 dicembre 2005, Olschki, Firenze, 17-27

ANGELINI 1986

F. Angelini, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana*, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, G. Einaudi, Torino, 70-225

ANGELORO MILANO 1901

A. Angeloro Milano, *Le tragedie di Giambattista Cinthio Giraldi*, Tipo-litografia commerciale, Cagliari

ANSELMINI - AVELLINI - RAIMONDI 1988

G.M. Anselmi; L. Avellini; E. Raimondi, *Rinascimento Padano*, in *Letteratura italiana, Storia e geografia*, vol. II-I, *L'età moderna*, G. Einaudi, Torino, 521-591

ANTAL 1948

F. Antal, *Observations on Girolamo da Carpi*, «The Art Bulletin» XXX, 81-103

ANTIMACO 1864

G. Antimaco, *Scritti estetici. Discorsi de' romanzi; delle satire; documenti intorno alla controversia sul libro de' romanzi con G.B. Pigna; discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, Daelli e Comp. Editori, Milano

APOLLONIO 2003

M. Apollonio, *Il teatro del Rinascimento: commedia, tragedia, melodramma*, in M. Apollonio *Storia del teatro italiano*, G. C. Sansoni, Firenze (I ed. 1940)

ARBIZZONI 1991

G. Arbizzoni, *Esperimenti quattrocenteschi di teatro tragico volgare*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Convegno di studi, Vicenza, 17-20 maggio 1990, Union printing, Viterbo, 37-60

ARBIZZONI 1994

G. Arbizzoni, *Il teatro in età umanistica*, in W. Moretti (a cura di), *Storia di Ferrara*, vol. VII, *Il Rinascimento: la letteratura*, Librit, Ferrara, 265-296

ARIANI 1971

M. Ariani, *L'Orbecche di GB Giraldi e la poetica dell'orrore*, «Rassegna della letteratura italiana» LXXV, 432-450

ARIANI 1974

M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, L. S. Olschki, Firenze

ARIANI 1977

M. Ariani (a cura di), *Il teatro italiano, La tragedia del Cinquecento*, Einaudi, Torino

ARIANI 1979

M. Ariani, *La trasgressione e l'ordine: l'Orbecche di G. B. Giraldi Cinthio e la fondazione del linguaggio tragico cinquecentesco*, «La Rassegna della letteratura italiana» LXXXIII, 1-3, 117-180

ARIANI 1994

M. Ariani, *La tragedia*, in W. Moretti (a cura di), *Storia di Ferrara*, vol. VII, *Il Rinascimento: la letteratura*, Librit, Ferrara, 379-406

ARMATO 1968

R.P. Armato, *The Play is the Thing. A Study of Giraldis Orbecche and its Senecan Antecedents*, in R.P. Armato; J.M. Spalek (eds.), *Medieval epic to the epic theater of Brecht. Essays in comparative literature*, University of Southern California Press, Los Angeles, 57-83

ATTOLINI 2007

G. Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari (I ed. 1988)

AUSTIN 1955

R.G. Austin (ed.), *P. Vergili Maronis, Aeneidos, liber quartus*, Clarendon Press, Oxford

BADALONI - BARILLI - MORETTI 1973

N. Badaloni; R. Barilli; W. Moretti, *Letteratura italiana*, vol. XXIV, *Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, Laterza, Roma-Bari

BALDUINO 2006

A. Balduino (a cura di), *Storia letteraria d'Italia*, F. Vallardi, Milano

BALLARIN 2007

A. Ballarin (a cura di), *Il camerino delle pitture di Alfonso I*, Bertinello artigrafiche, Cittadella

BÀRBERI SQUAROTTI 1990

G. Bàrberi Squarotti (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. III, *Manierismo e Barocco*, UTET, Torino

BÀRBERI SQUAROTTI 1993

G. Bàrberi Squarotti, *Tre studi sul teatro di Getto*, in AA.VV., *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*. Atti dei Convegni internazionali, Torino, 22 marzo 1991; Alba, 8-10 novembre 1991, Costa & Nolan, Genova, 37-48

BARCHIESI 1962

M. Barchiesi, *Nevio epico: storia, interpretazione, edizione critica dei frammenti del primo epos latino*, CEDAM, Padova

BARDON - VERDIÈRE 1971

H. Bardon; R. Verdière (éds.), *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, Brill, Leiden

BARILLI 1973

R. Barilli, *Le poetiche e la critica d'arte*, in N. Badaloni, R. Barilli, W. Moretti (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. XXIV, *Cultura e vita civile tra Riforma e Controriforma*, Laterza, Roma-Bari

BARISH 1994

J. Barish, *The problem of closet drama in the Italian Renaissance*, «Italice» LXXI 1, 4-30

BAROTTI 1792

G. A. Barotti, *Memorie istoriche di letterati ferraresi*, voll. II, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, Ferrara (I ed. Ferrara, 1777)

BARUFFALDI 1787

G. Baruffaldi Jr.; *Notizie istoriche delle accademie letterarie ferraresi*, Rinaldi Ferrara

BARUFFALDI 1844-1846

G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi, con annotazioni*, Domenico Taddei, Ferrara

BATTESTI PÉLEGRIN - ULYSSE 1987

J. Battesti Pélegrin; G. Ulysse (a cura di), *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie. 1450-1530*. Colloque international, France, Espagne, Italie: Aix-en-Pro-

vance, 6-7-8 decembre 1985, Universite de Provence, Aix

BEARE 1986

W. Beare, *I romani a teatro* (trad. it. M. De Nonno), Laterza, Roma-Bari (ed. or. London 1950)

BELLA 1981

C. Bella, *Eros e censura nella tragedia dal '500 al '700*, Nuovedizioni E. Vallecchi, Firenze

BELLINCIONI - ALLEGRI 1990

M. Bellincioni; G. Allegri (a cura di), *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'Occidente: studi in memoria di Maria Bellincioni Scarpato*, Bulzoni, Roma

BELTRÁN ALMERÍA 1996

L. Beltrán Almería, *La teoría de la novela de G. B. Giraldo Cintio*, «Romanische Forschungen», CVIII 1-2, 23-49

BENEDETTI 1998

S. Benedetti, *Accusa e smascheramento del 'furto' a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G.B. Pigna e G.B. Giraldo Cinzio*, in R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Bulzoni, Roma, 233-261

BENEDUCCI 1899

F. Beneducci, *Ancora la causa Giraldo-Pigna*, in *Scampoli critici*. Serie I, tip. Ghilini, Oneglia

BENTINI – SPEZZAFERRO 1987

J. Bentini, L. Spezzaferro (a cura di), *L'impresa di Alfonso II: saggi e documenti sulla produzione artistica a Ferrara nel secondo Cinquecento*, Nuova Alfa editoriale, Bologna

BENTIVOGLI 1994

B. Bentivogli, *La poesia in volgare*, in W. Moretti (a cura di), *Storia di Ferrara*, vol. VII, *Il Rinascimento: la letteratura*, Librit, Ferrara, 174-214

BENZONI 1978

G. Benzoni, *Gli affanni della cultura: intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Feltrinelli, Milano

BENZONI 1995

G. Benzoni, *Le accademie in una città universitaria: il caso ferrarese*, in P. Castelli (a cura di), *In supreme dignitatis. Per la storia dell'Università di Ferrara, 1391-1991*, L. S. Olschki, Firenze, 233-270

BERTANA 1903

E. Bertana, *L'Ariosto, il matrimonio e le donne*, in AA.VV. *Miscellanea di studi critici edita in onore di Arturo Graf*, Istituto italiano d'arti grafiche, Bergamo, 161-194

BERTANA 1905

E. Bertana, *La tragedia*, Vallardi, Milano

BERTELLI - CARDINI - GARBERO ZORZI 1985

S. Bertelli; F. Cardini; E. Garbero Zorzi, *Le corti italiane del Rinascimento*, A. Mondadori, Milano

BERTHÉ DE BESAUCÈLE 1920

L. Berthé de Besaucèle, *Jean Baptiste Giraldo (1504-1573): étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVIe siècle*, Picard, Paris

BERTINI 2008

F. Bertini, *'Havere a la giustitia sodisfatto': tragedie giudiziarie di Giovan Battista Giraldi Cinzio nel ventennio conciliare*, Società Editrice Fiorentina, Firenze

BERTONI 1903

G. Bertoni, *La biblioteca estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Loescher, Torino

BERTONI 1919

G. Bertoni, *L'Orlando Furioso e la Rinascenza a Ferrara*, Orlandini, Modena

BERTONI 1931

G. Bertoni, *Note sulle tragedie di G.B. Giraldi e su V. Maggi*, «Giornale storico della Letteratura italiana» XCVIII, 187-191

BERTOZZI 1994

M. Bertozzi (a cura di), *Alla corte degli Estensi: filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*. Atti del Convegno internazionale di studi: Ferrara, 5-7 marzo 1992, Università degli studi di Ferrara, Ferrara

BETA – NORDERA 1992

S. Beta – M. Nordera (a cura di), *Luciano. La Danza*, Marsilio, Venezia

BIANCALE 1901

M. Biancale, *La tragedia italiana nel Cinquecento*, Tip. Capitolina D. Battarelli, Roma

BIANCHI 2007

A. Bianchi, *Alterità ed equivalenza: modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, UNICOPLI, Milano

BILANCINI 1890

P. Bilancini, *Giambattista Giraldi e la tragedia italiana nel sec. XVI: studio critico*, Tip. Vecchioni, L'Aquila

BILANCINI 1899

P. Bilancini, *L'accusa di plagio*, in P. Bilancini, *Primi studi di critica letteraria*, Tip. Vecchioni, L'Aquila, 69-87

BOCCASSINI 1992

D. Boccassini, *'Romanzevoli muse': Giraldi, Pigna e la questione del poema cavalleresco*, «Schifanoia» XIII-XIV, 203-216

BOILLET – LUCAS 2005

D. Boillet; C. Lucas (eds.), *L'actualité et sa mise en écriture dans l'Italie des XV-XII siècles*. Actes du Colloque international (Paris, 21-22 octobre 2002) Université Paris 3 Sorbonne nouvelle, Paris

BONAZZA 2004

M. Bonazza, *I manoscritti di Giovanni Battista Giraldi Cinzio custoditi alla Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara*, in A. Farinelli Toselli, M. Rinaldi (a cura di), *In vaghissima scena et in lucidissimo specchio. Le varie maniere del viver humano: libri e documenti di Giovanni Battista Giraldi Cinzio presso la Biblioteca Ariostea*, Ibis, Como-Pavia, 17-32

BONO 1984

B.J. Bono, *Literary transvaluation: from Vergilian epic to Shakesperean tragicomedy*, University of California press, Berkeley - Los Angeles - London

BONORA 1966

E. Bonora, *La tragedia* in E. Cecchi; N. Sapegno (a cura di), *Storia della letteratura italiana*, vol. IV, *Il Cinquecento*, Garzanti, Milano

BONORA 1970

E. Bonora, *Retorica e invenzione: studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Rizzoli, Milano

BONORA 1971

E. Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in AA.VV. *Atti del convegno sul teatro classico italiano nel '500. Roma, 9-12 febbraio 1969*, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 221-252

BONO – TESSITORE 1998

P. Bono; M.V. Tessitore, *Il mito di Didone. Avventure di una regina tra secoli e culture*, Bruno Mondadori, Milano

BORSELLINO - MERCURI 1973

N. Borsellino; R. Mercuri (a cura di), *Il teatro del Cinquecento*, in *La letteratura italiana*, Laterza, Roma-Bari

BORSETTI 1970

F. Borsetti, *Historia almi Ferrariae Gymnasii*, Forni, Bologna (=Ferrara, Bernardini Pomatelli, 1735)

BORSETTO 1989

L. Borsetto, *L'Eneida tradotta: riscritture poetiche del testo di Virgilio nel XVI secolo*, UNICOPLI, Milano

BORSETTO 1998

L. Borsetto, *Traduzione e furto nel Cinquecento. In margine ai volgarizzamenti dell'Eneide*, in R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Bulzoni, Roma, 69-101

BORTOLOTTI 1995

L. Bortolotti (a cura di), *Le stagioni del teatro: le sedi storiche dello spettacolo in Emilia-Romagna*, Grafis, Bologna

BOTTONI 1892

A. Bottoni, *Cinque Secoli di Università a Ferrara*, Tip. Zamorani e Albertazzi, Bologna

BRIZZI 1981

G.P. Brizzi (a cura di), *La Ratio Studiorum: modelli culturali e pratiche educative dei gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento*, Bulzoni, Roma

BRUSCAGLI 1972

R. Bruscastgli, *G.B. Giralardi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, in Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, serie III, vol. XV, Sate, Ferrara

BRUSCAGLI 1983a

R. Bruscastgli, *Stagioni della civiltà estense*, in R. Bruscastgli, *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa, 15-32

BRUSCAGLI 1983b

R. Bruscastgli, *La corte in scena: genesi politica della tragedia ferrarese*, in R. Bruscastgli, *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa, 127-160 (già in AA.VV., *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto* (Reggio Emilia-Ferrara, 22-26 ottobre 1975), De Donato, Bari 1977, 569-595)

BRUSCAGLI 1983c

R. Bruscastgli, *G. B. Giralardi: comico, satirico, tragico*, in R. Bruscastgli, *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa, 161-186 (già in M. de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano 1980, 261-283)

- BURDEN 1998
M. Burden (ed.), *A Woman Scorn'd. Responses to the Dido Myth*, Faber & Faber, London
- BUSCAROLI 1932
C. Buscaroli (a cura di), *Virgilio. Il libro di Didone*, Società Anonima Editrice Dante Alighieri, Milano
- CAIRNS 1996
C. Cairns (ed.), *Scenery, set and staging in the Italian Renaissance: studies in the practice of theatre*, Edwin Mellen Press, Lewiston-New York
- CALENDOLI 1959
G. Calendoli, *L'attore: storia di un'arte*, Edizioni dell'Ateneo, Roma
- CALORE 1982
M. Calore, *Pubblico e spettacolo nel Rinascimento. Indagine sul territorio dell'Emilia Romagna*, Arnaldo Forni, Bologna
- CALZAVARA 1994
A. Calzavara, *L' 'amor soverchio' e lo 'sfrenato sdegno'. Rassegna di testi e studi sulle tragedie italiane del Cinquecento*, «Lettere italiane» XLVI, 642-676
- CAMPORI 1980
G. Campori, *Artisti degli Estensi: i pittori. Con documenti inediti e indici*, A. Forni, Sala Bolognese (= Modena, 1875)
- CAPONI 1901
G. Caponi, *Di Alessandro Pazzi de' Medici e delle sue tragedie metriche*, Tip. Giachetti, Figlio e C., Prato
- CAPONI 2008
P. Caponi, *La novella del Moro: Cinthio e Shakespeare tra intertestualità e ideologia*, in P. Cherchi; M. Rinaldi; M. Tempera (a cura di), *Giovan Battista Giraldi Cinzio Gentiluomo ferrarese*, Atti del convegno, Ferrara, 1-2 dicembre 2005, Olschki, Firenze, 131-143
- CASELLI 1991
L. Caselli, *Note sul linguaggio tragico di Giovanbattista Giraldi Cintio*. «Critica Letteraria» XIX, 309-325
- CASTELLI 1995
P. Castelli (a cura di), *In supreme dignitatis. Per la storia dell'Università di Ferrara, 1391-1991*, L. S. Olschki, Firenze
- CAVALLINA 1977
D. Cavallina, *L'editoria ferrarese nei secoli XV e XVI*, in AA.VV., *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura al tempo di Ludovico Ariosto*, (Reggio Emilia-Ferrara, 22-26 ottobre 1975), De Donato, Bari, 341-359
- CAVARZERE 1992
A. Cavarzere (a cura di), *Orazio. Il libro degli Epodi* (trad. di F. Bandini), Marsilio, Venezia.
- CAVICCHI 1971
A. Cavicchi, *La Scenografia dell'Aminta e la tradizione scenografica pastorale ferrarese del sec. XVI*, in M.T. Muraro (a cura di), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, L. S. Olschki, Firenze, 53-72
- CAZZOLA 1985-1986
P. Cazzola, *Le accademie letterarie ferraresi dal 1440 al 1570*, «Bollettino di notizie e ricer-

che da archivi e biblioteche» VIII-IX, 103-115

CHERCHI - RINALDI - TEMPERA 2008

P. Cherchi; M. Rinaldi; M. Tempera (a cura di), *Giovan Battista Gibaldi Cinzio Gentiluomo ferrarese*, Atti del convegno, Ferrara, 1-2 dicembre 2005, Olschki, Firenze

CHEVALLIER 1978

R. Chevallier (éd.), *Présence de Virgile*. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976, Paris E.N.S., Les Belles Lettres, Paris

CHIABÒ - DOGLIO 1991

M. Chiabò; F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Convegno di studi, Vicenza, 17-20 maggio 1990, Union printing, Viterbo

CHIAPPINI 2001

L. Chiappini, *Gli Estensi*, Corbo, Ferrara (I ed. Dall'Oglio, Milano 1967)

CITTADELLA 1864

L.N. Cittadella, *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite*, Taddei, Ferrara

COLOMBO 2007

D. Colombo (a cura di), *Giovan Battista Gibaldi Cinzio, Arrenopia*, RES, Torino

COLOMBO 2010

D. Colombo, «Aristarchi nuovi ripresi». *Gibaldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento*, in M. Gioseffi (a cura di), *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, LED, Milano, 153-182

COMPARETTI 1981

D. Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, La nuova Italia, Firenze (=1937)

CONINGTON 1979

J. Conington, *The works of Virgil*, J. Conington; H. Nettleship, (with a commentary by), vol. II, Olms, Hildesheim (= London, 1883-1898)

CONTE 1991

G.B. Conte, *Generi e lettori: Lucrezio, l'elegia d'amore, l'enciclopedia di Plinio*, A. Mondadori, Milano

COOPER-WALKER 1810

G. Cooper-Walker, *Memoria storica sulla tragedia italiana*, Bettoni, Brescia

COSENTINO 2003a

P. Cosentino, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Vecchiarelli, Manziana

COSENTINO 2003b

P. Cosentino, *Sogni tragici/Sogni epici: per uno studio del sogno nella tragedia cinquecentesca (primi sondaggi)*, in S. Volterrani (a cura di), *Le metamorfosi del sogno nei generi letterari*, Le Monnier, Firenze

COSENTINO 2006

P. Cosentino, *Tragiche eroine. Virtù femminili fra poesia drammatica e trattati sul comportamento*, «Italique» IX, 65-99

CONWAY 1928

R.S. Conway, *Harvard Lectures on the Vergilian Age*, Harvard University Press, Cambridge

CREIZENACH 1893-1902

W.M.A. Creizenach, *Geschichte des neueren Dramas*, voll. III, M. Niemeier, Halle a. S.

CREMANTE 1988

R. Cremante (a cura di), *Teatro del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli

CREMANTE 1991

R. Cremante, *L'elaborazione della grammatica tragica cinquecentesca: applicazioni intertestuali*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Convegno di studi, Vicenza, 17-20 maggio 1990, Union printing, Viterbo, 147-172

CREMANTE 1997

R. Cremante, *Elementi di popolarità nella tragedia del cinquecento*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Tragedie popolari del Cinquecento europeo*. Convegno di studi: Anagni, 5-7 Luglio 1996, Torre d'Orfeo, Roma, 57-73

CREMANTE 1998

R. Cremante, *Appunti sulla grammatica tragica di Ludovico Dolce* in «Cuadernos de filologia italiana» V, 279- 290

CROCE 1933

B. Croce, *La tragedia del Cinquecento*, in B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari

CROOKES 1984

D.Z. Crookes, *A note on the Gold in Aeneid I*, «Liverpool Classical Monthly» IX 1, 14-16

CRUCIANI 1972

F. Cruciani, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, «Biblioteca Teatrale» V, 1-16

CRUCIANI 1987

F. Cruciani, *Il teatro e la festa*, in F. Cruciani; D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna

CRUCIANI 1982

F. Cruciani, *Gli attori e l'attore a Ferrara: premessa per un catalogo*, in G. Papagno; A. Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Bulzoni, Roma, 451-466

CRUCIANI 1983

F. Cruciani, *Teatro nel Rinascimento: Roma 1450-1550*, Bulzoni, Roma

CRUCIANI 1992

F. Cruciani, *Lo spazio del teatro con tracce grafiche di L.Ruzza*, Laterza, Bari

CRUCIANI - FALLETTI - RUFFINI 1994

F. Cruciani; C. Falletti; F. Ruffini, *La sperimentazione a Ferrara negli anni di Ercole I e Ludovico Ariosto*, «Teatro e Storia» IX, 131-217

CRUCIANI - SERAGNOLI 1987

F. Cruciani; D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna

CUNLIFFE 1907

J.W. Cunliffe, *The Influence of Italian on Early Elizabethan Drama*, «Modern Philology» IV, 597-604

CUOGHI 2007

D. Cuoghi, *L'Eneide a Scandiano, una ipotesi iconografica*, in A. Mazza (a cura di), *I luoghi di Nicolò dell'Abate - Pitture murali e interventi di restauro*. Atti del convegno, Scandiano 10 giugno 2005. Interlinea Edizioni, Novara, 107-126

CUOGHI 2009

D. Cuoghi, *Una nuova "ricostruzione" del Camerino dell'Eneide*, in A. Mazza, M. Mussini (a cura di), *Niccolò dell'Abate alla corte dei Boiardo: il paradiso ritrovato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 121-129

DALLA VALLE 1967

D. Dalla Valle, *Il tema della Fortuna nella tragedia italiana rinascimentale e barocca*, «Itali-
ca» XLIV 2, 180-208

D'ANCONA 1891

A. D'Ancona, *Origini del Teatro italiano* voll. II, Loescher, Torino

D'ANDREA 1980

A. D'Andrea, *Giraldi Cinthio and the birth of the Machiavellian Hero on the Elizabethan sta-
ge*, in M. d Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comuni-
tà, Milano, 605-617

D'AMICO 1982

S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, ed. ridotta a cura di A. D'Amico, Bulzoni, Roma (I
ed. Rizzoli & C., Milano-Roma, 1939-1940)

D'ANNA 1984

G. D'Anna, *Enciclopedia Virgiliana*, I 178-182, s.v. *Anna*

D'ANNA 1995

G. D'Anna, *Studi su Virgilio*, Pagine s.r.l, Roma

D'ANNA 2003

G. D'Anna, *I precetti oraziani sulla tragedia*, in A. Martina (a cura di), *Teatro greco postclas-
sico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 16-
18 ottobre 2001, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi sul Mondo Antico,
Roma, 355-365

DA POZZO 2006

G. Da Pozzo (a cura di), *Il Cinquecento*, vol. II: *La normativa e il suo contrario, 1533-1573;
le nuove regole e l'estensione dell'analogia*, in A. Balduino (a cura di), *Storia letteraria d'Ita-
lia*, F. Vallardi, Milano

DAUNER 2007

G. Dauner, *La casa ferrarese come luogo teatrale nel primo Cinquecento*, «Studi rinascimen-
tali» V, 77-85

DAVIDSON 1998

J. Davidson, *Domesticating Dido: History and Historicity*, in M. Burden (ed.), *A Woman
Scorn'd. Responses to the Dido Myth*, Faber & Faber, London, 65-88

DE BLASI 1966

N. De Blasi, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. VIII, 615-618, s.v. *Bentivoglio, Ercole*

DELLA CORTE – VIVALDI – RUBINO 1995

F. Della Corte – C. Vivaldi – M. Rubino (a cura di), *Virgilio, Eneide, libri I-VIII*, Garzanti,
Milano (I ed. 1990)

DELLA VOLPE 1954

G. Della Volpe, *Poetica del Cinquecento: la Poetica aristotelica nei commenti essenziali de-
gli ultimi umanisti italiani con annotazioni e un saggio introduttivo*, Laterza, Bari

DEGRAFF 1932

T.B. Degraff, *Antigone and Dido*, «Classical Weekly» XXV 19, 148-150

DELLISANTI 1933

F. Dellisanti, *L'Orbecche del Giraldis e il Tieste di Seneca ed altri studi giraldiani*, G. Dellisanti Barletta

DE NICHILLO – DISTASO - IURILLI 2003

M. De Nichilo; G. Distaso; A. Iurilli (a cura di), *Confini dell'Umanesimo letterario. Studi in onore di Francesco Tateo*, vol. II, Roma nel Rinascimento, Roma

DE SANCTIS 1978

F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Feltrinelli, Milano (I ed. Morano, Napoli 1870)

DE TORO 2004

A. De Toro, *Honor - Deseo - Sexualidad y estrategias de substitución y de subversión en los dramas españoles e italianos de los siglos XVI y XVII*, in A. Roncaccia; M. Spiga; A. Stäuble (a cura di), *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa*. Atti del Convegno internazionale, Losanna, 14-16 novembre 2002, F. Cesati, Firenze, 315-352

DE WITT 1925

N.W. de Witt, *The second Aeneid as a drama*. «Classical Journal» XX, 479-485

DI MARIA 1995

S. Di Maria, *The Dramatic hic et nunc in the Tragedy of Renaissance Italy*, «Italica» LXXII 3, 275-297

DI MARIA 2002

S. Di Maria, *The italian tragedy in the Renaissance: cultural realities and theatrical innovations*, Bucknell University Press, Lewisburg

DIONISOTTI 1963

C. Dionisotti, *Recensione a P.R. Horne, The Tragedies of Giambattista Cinthio Giraldis*, «Giornale storico della letteratura italiana» CXL, 114-121

DIONISOTTI 1967

C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino

DOGLIO 1972

F. Doglio (a cura di), *Il teatro tragico italiano: storia e testi del teatro tragico in Italia*, Guanda, Parma (I ed. 1960)

DOGLIO 1982-89

F. Doglio, *Teatro in Europa*, Garzanti, Milano

DOGLIO 1990

F. Doglio, *Il teatro scomparso: testi e spettacoli fra il X e il XIX secolo*, Ente dello spettacolo, Roma, 387-425

DONDONI 1959

L. Dondoni, *Un interprete di Seneca del '500: Giambattista Giraldis*. [I] *Discorso intorno al comporre delle Tragedie*, [II] *Le tragedie*, «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche» XCIII, 3-16; 155-182

DONDONI 1964

L. Dondoni, *L'influence de Sénèque sur les tragédies de Giambattista Giraldis*, in J. Jacquot; M. Oddon (edds.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, CNRS, Paris, 37-46

DONDONI 1974

L. Dondoni, *Una pagina inedita di filologia umanistica: la 'Praelectio in de natura deorum Ciceronis libros' di G.B. Giraldis*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie della

Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche» serie VIII, CCCLXXI, 557-569

DONDONI 1977

L. Dondoni, *G.B. Giraldi ferrarese, maestro d'arte oratoria a Pavia*, «Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Memorie della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche» serie VIII, CCCLXXIV, 3-16

DOTTI 2008

U. Dotti (a cura di), *Orazio, Epistole e Ars poetica*, Feltrinelli, Milano

DUMONT – GARELLI-FRANÇOIS 1998

J.C. Dumont – M.H. Garelli-François, *Le Théâtre à Rome*, Librairie generale francaise, Paris

EDGEWORTH 1992

R.J. Edgeworth, *The Colors of the Aeneid*, Peter Lang, New York-San Francisco-Paris-Bern-Frankfurt am Main

ESPINOSA CARBONELL 1998

J. Espinosa Carbonell (ed.), *El teatro italiano*. Actas del Congreso nacional, Valencia, Universitat de Valencia, Valencia

FABBRI 1991

P. Fabbri, *Tragedia e musica nell'Italia del '500*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Convegno di studi, Vicenza, 17-20 maggio 1990, Union printing, 197-206

FABIANO – SALVANESCHI 1982

G. Fabiano; E. Salvaneschi (a cura di), *Desmos Koinonias: scritti di filologia e filosofia*, Il Melangolo, Genova

FANTHAM 1975

E. Fantham, *Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines*, «Greece & Rome» XXII 1, 1-10

FARINELLA 2007

V. Farinella, *L'Eneide di Dosso per Alfonso I d'Este (ed altre mitologie): un esercizio di filologia ricostruttiva*, in A. Pattanaro (a cura di), *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I. Il camerino delle pitture*. Atti del Convegno di studio, Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001, Bertonecello Artigrafiche, Cittadella, 299-342

FARINELLI TOSELLI 2004

A. Farinelli Toselli, *Giovanni Battista Giraldi Cinzio: nota biobibliografica. Il patrimonio librario e documentario della Biblioteca Ariosteia*, in A. Farinelli Toselli, M. Rinaldi (a cura di), *In vaghissima scena et in lucidissimo specchio. Le varie maniere del viver humano: libri e documenti di Giovanni Battista Giraldi Cinzio presso la Biblioteca Ariosteia*, Ibis, Como-Pavia, 5-12

FARINELLI TOSELLI – RINALDI 2004

A. Farinelli Toselli, M. Rinaldi (a cura di), *In vaghissima scena et in lucidissimo specchio. Le varie maniere del viver humano: libri e documenti di Giovanni Battista Giraldi Cinzio presso la Biblioteca Ariosteia*, Ibis, Como-Pavia

FARRON 1984

S.G. Farron, *Dido 'aversa' in Aeneid IV 362 and VI 465-471*, «Acta Classica» XXVII, 83-90

FEDI 1991

R. Fedi, *La musa altera. Una rappresentazione di canzoniere nelle Fiamme*, «Schifanoia» XII, 111-127

FEENEY 1983

D. Feeney, *The Taciturnity of Aeneas*, «Classical Quarterly» XXXIII 1, 204-219.

FELISATTI 1999

M. Felisatti, *A teatro con gli Estensi*, Corbo, Ferrara

FERNANDELLI 2002

M. Fernandelli, *Come sulle Scene. Eneide IV e la Tragedia*, «Quaderni del Dipartimento di Filologia Linguistica e Tradizione Classica - Augusto Rostagni» XIX, 141-211

FERNANDELLI 2002-2003

M. Fernandelli, *Virgilio e l'Esperienza Tragica. Pensieri fuori moda sul Libro IV dell'Eneide*, «Incontri Triestini di Filologia Classica» II, 1-54

FERRARI 1988

F. Ferrari (a cura di), *Euripide, Ifigenia in Tauride, Ifigenia in Aulide*, Rizzoli, Milano

FERRARI 2008

F. Ferrari (a cura di), *Sofocle, Antigone, Edipo re, Edipo a Colono*, Rizzoli, Milano (I ed. 1982)

FERRARO 1877

G. Ferraro (a cura di), *Gli Eudemoni. Commedia di Giov. Battista Giralaldi Cinzio*, Taddei, Ferrara

FERRONE 1982

S. Ferrone, *Attore: professionisti e dilettanti*, in L. Zorzi; G. Innamorati; S. Ferrone (a cura di), *Il Teatro del Cinquecento: i luoghi, i testi e gli attori*, Sansoni, Firenze, 59-79

FERRONI 1980a

G. Ferroni, *La scena, l'autore, il signore nel teatro delle corti padane*, in M. de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano, 537-569

FERRONI 1980b

G. Ferroni, *Sperezzatura e simulazione* in C. Ossola (a cura di), *La corte e "il Cortegiano"* vol. I, *La scena del testo*, Bulzoni, Roma, 119-147

FERRONI 1987

G. Ferroni, *Il teatro e la corte*, in F. Cruciani, D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il mulino, Bologna, 177-198

FLAMINI 1895

F. Flamini, *Le tragedie del Giralaldi*, in F. Flamini, *Spigolature di erudizione e di critica*, Mariotti, Pisa, 162-182

FLAMINI 1903

F. Flamini, *Il Cinquecento*, F. Vallardi, Milano

FOÀ 2001a

S. Foà, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVI, 442-447, s.v. *Giralaldi, Giovan Battista*

FOÀ 2001b

S. Foà, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LVI, 452-455, s.v. *Giralaldi, Lilio Gregorio*

FONTANA 1972

A. Fontana, *La scena*, in R. Romano; C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, G. Einaudi, Torino, 793-866

FONTANA 1893

B. Fontana, *Renata di Francia duchessa di Ferrara: sui documenti dell'archivio estense, del medico, del Gonzaga e dell'archivio secreto vaticano*, vol. II (1537-1560), Forzani e C., Roma

FOSTER 1973-1974

J. Foster, *Some Devices of Drama used in Aeneid I-4*, «Proceedings of the Virgil Society» XIII 28-41

FRANCASTEL 2005

P. Francastel, *Guardare il teatro*, (ed. it. a cura di) F. Cruciani, Il Mulino, Bologna (I ed. 1987; ed. or. Paris 1965)

FRANCESCHINI 1970

A. Franceschini, *Nuovi documenti relativi ai docenti dello studio di Ferrara nel Secolo XVI*, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, Serie monumenti vol. VI, Premiata Tip. Sociale, Ferrara

FRANCO 2008

C. Franco, *Circe e le belve spettacolari. Nota a Virgilio, Eneide VII 8-24*, «Annali Online Facoltà di Lettere» II 1, 54-73

FRATANTUONO 2007

L. Fratantuono, *Madness Unchained. A Reading of Virgil's Aeneid*, Lexington Books, Lanham-Boulder-New York-Toronto-Plymouth

FRIZZI 1791-1809

A. Frizzi, *Memorie per la storia di Ferrara*, per Francesco Pomatelli, Ferrara

GALINSKY 1969

G.K. Galinsky, *Aeneas, Sicily and Rome*, Princeton University Press, Princeton

GALLO 2001

V. Gallo, *La tragedia nel Cinquecento: ancora una rassegna (1995-2000)*, «Esperienze letterarie» XXVI, 99-104

GALLO 2002

V. Gallo, *Finito e non finito nella tragedia del Cinquecento. Per una drammaturgia del commiato*, in B. Alfonzetti, G. Ferroni (a cura di), *I finali: letteratura e teatro*, Bulzoni, Roma, 73-92

GALLO 2005

V. Gallo, *Da Trissino a Gibaldi. Miti e topica tragica*, Vecchiarelli, Manziana

GARBERO ZORZI - ROMAGNOLI 1985

E. Garbero Zorzi; S. Romagnoli (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Il Mulino, Bologna

GARBOLI 1958

C. Garboli, *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, coll. 1324-1326, s.v. *Gibaldi Cinthio Giovan Battista*

GAREFFI 1982

A. Gareffi, *Cavallerie ferraresi*, in G. Papagno; A. Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Bulzoni, Roma, 467-487

GARELLI-FRANÇOIS 2004

M.H. Garelli-François, *La pantomime antique ou les mythes revisités: le répertoire de Lucien* (Danse, 38-60), «Dioniso» III, 110-119

GARIN 1961

E. Garin, *Motivi della cultura ferrarese del Rinascimento*, in E. Garin, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Sansoni, Firenze, 402-431

GARIN 1967

E. Garin, *Guarino veronese e la cultura a Ferrara* in E. Garin, *Ritratti di umanisti*, Sansoni, Firenze

GENTILI 2006

B. Gentili, *Lo spettacolo nel mondo antico: teatro greco e teatro romano arcaico*, Bulzoni, Roma (I ed. 1977)

GIGLIUCCI 1998

R. Gigliucci (a cura di), *Furto e plagio nella letteratura del Classicismo*, Bulzoni, Roma

GILBERT 1941

A.H. Gilbert, *Fortune in the Tragedies of G. Cinthio*, «Philological Quarterly» XX, 224-235

GILLIS 1983

D. Gillis, *Eros and Death in the Aeneid*, «L'Erma» di Bretschneider, Roma

GIORDANO GRAMEGNA 1997

A. Giordano Gramegna, *La leggenda di Didone. Amore e tragedia*, «Ariel» XII 1, 63-77

GIOSEFFI 2010

M. Gioseffi (a cura di), *Uso, riuso e abuso dei testi classici*, LED, Milano

GONZALEZ MARTIN 2003

V. Gonzalez Martin (ed.), *La filologia italiana ante el nuevo milenio*, Universidad de Salamanca, Salamanca

GORRIS 1997

R. Gorris, *D'un chateau l'autre: la corte di Renata di Francia a Ferrara (1528-1560)*, in L. Olivato (a cura di), *Il palazzo di Renata di Francia*, Corbo, Ferrara, 137-174

GRANT 1971

M. Grant, *Roman Myths*, Weidenfeld and Nicolson, London

GRIFFIN 1985

J. Griffin, *Latin Poets and Roman Life*, Duckworth, London

GRIMAL 1990

P. Grimal, *Didon Tragique*, in R. Martin (éd.), *Énée et Didon. Naissance, Fonctionnement et Survie d'un Mythe*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 5-10

GRIMALDI 2004

E. Grimaldi, *'Vedere con gli occhi'. Rappresentazione e racconto in alcune novelle di Giraldo Cinthio*, «Misure critiche» I 2, 37-61

GRISSET 1961

E. Griset, *La leggenda di Anna, Didone ed Enea*, «Rivista di Studi Classici» IX, 302-307

GROS – CORSO – ROMANO 1997

P. Gros – A. Corso – E. Romano (a cura di), *Vitruvio, De Architectura*, G. Einaudi, Torino

GRUYER 1969

G. Gruyer, *L'art ferrarais à l'époque des princes d'Este*, Forni, Bologna (= Paris 1897)

GUARINO 2000

R. Guarino, *Recitare il teatro. Retorica a scena nel primo Rinascimento italiano*, in P. Andrioli (a cura di), *Teatro, scena, rappresentazione dal Quattrocento al Settecento*. Atti del Convegno internazionale di studi (Lecce, 15-17 maggio 1997), Congedo, Galantina, 111-123

GUERRIERI CROCETTI 1932

C. Guerrieri Crocetti, *G. B. Giralaldi ed il pensiero critico del XVI secolo*, Dante Alighieri, Milano-Genova- Roma-Napoli

GUERRIERI CROCETTI 1971

C. Guerrieri Crocetti, *Caratteri rilevanti della tragedia giralaldiana*, «Cultura e scuola» XX-XIX, 13-25

GUERRIERI CROCETTI 1973

C. Guerrieri Crocetti (a cura di), *G. B. Giralaldi Cinzio, Scritti critici*, Marzorati, Milano

GUGLIELMINETTI 1990

M. Guglielminetti, *Manierismo e Barocco*, in G. Bàrberi Squarotti (a cura di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, vol. III, UTET, Torino, 521-552

GUIDI 1987

J. Guidi, *Le genre pastoral et son évolution dans le cadre des cours septentrionales italiennes (Mantoue, Ferrare, Urbin)*, in J. Battesti Pèlerin; G. Ulysse (a cura di), *La fête et l'écriture: théâtre de cour, cour-théâtre en Espagne et en Italie. 1450-1530*. Colloque international, France, Espagne, Italie: Aix-en-Provence, 6-7-8 décembre 1985, Université de Provence, Aix, 213-232

GUIDOTTI 1991

A. Guidotti, *Gli Eudemoni e le teorie giraldiane sulla commedia*, «Schifanoia» XII, 189-199

GUIDOTTI 2000

A. Guidotti, *Novellistica e teatro del Cinquecento* in G. Albanese; L. Battaglia Ricci; R. Bessi (a cura di), *Favole, parabole, storie: le forme della scrittura novellistica dal Medioevo al Rinascimento*. Atti del Convegno di Pisa, 26-28 ottobre 1998, Salerno, Roma, 395- 418

GUIDOTTI 2002

A. Guidotti, *Scenografie di pensieri: il teatro del Rinascimento fra progetto e sperimentazione*, M. Pacini Fazzi, Lucca (stampa 2003)

GUNDERSHEIMER 1988

W.L. Gundersheimer, *Ferrara estense: lo stile del potere*, Panini, Modena (ed. or. Princeton University Press, Princeton 1973)

HAGEN 2002

M. Hagen, *G. Cinzio and the poetics of temperance*, in D.T. Andersson; R. Eriksen (eds.) *Form and the arts: theatre, music and design. Essays on Renaissance art and culture*, Kappa, Roma, 105-117

HAIRSTON – STEPHENS 2010

J.L. Hairston; W. Stephens (eds.), *The body in early modern Italy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore

HANDLEY 1985

D. Handley, *'Amore' and 'Maestà': Giambattista Giralaldi's Tragic Heroines*, «Modern Language Review» LXXX, 330-339

HARDIE 1991

P. Hardie, *The Aeneid and the Oresteia*, «Proceedings of the Virgil Society» XX, 29-45

HARDIE 1999

P. Hardie (ed.), *Virgil. Critical Assessments of Classical Authors*, Routledge, London-New York

HARRISON 1988

E.L. Harrison, *Why Did Venus Wear Boots?*, in F. Robertson (ed.), *Meminisse Iuvabit*, Bristol Classical Press, Bristol, 197-214

HARRISON 1989

E.L. Harrison, *The Tragedy of Dido*, «Echos du Monde Classique» VIII, 1-21.

HARRISON 1990

S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford University Press, Oxford-New York

HEINZE 1996

R. Heinze, *La Tecnica Epica di Virgilio* (trad. it. di M. Martina e V. Citti), Il Mulino, Bologna (ed. or. Leipzig 1903)

HELZLE 1996

M. Helzle, *Der Stil ist der Mensch: Redner und Reden im römischen Epos*, Teubner, Stuttgart-Leipzig.

HERRICK 1965

M.T. Herrick, *Italian tragedy in the Renaissance*, University of Illinois Press, Urbana

HEUZÉ 1985

P. Heuzé, *L'image du corps dans l'œuvre de Virgile*, École Française de Rome, Roma

HIGHET 1972

G. Highet, *The Speeches in Vergil's Aeneid*, Princeton University Press, Princeton

HONNACKER 1997

H. Honnacker, *L'origine troiana della casa d'Este*, «Schifanoia» XVII-XVIII, 125-133

HORNE 1958

P.R. Horne, *Reformation and Counter-reformation at Ferrara: Antonio Musa Brasavola and G. B. G. Cinthio*, «Italian Studies» XIII, 62-82

HORNE 1962

P.R. Horne, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford University Press, London

HORNE 1969

P.R. Horne, *The three versions of G.B. Giraldi's satyr-play Egle*, «Italian studies» XXIV, 32-43

HORNE 1996a

P.R. Horne (ed.), *Epizia. An Italian Renaissance tragedy*, Edwin Mellen Press, Lewiston

HORNE 1996b

P.R. Horne (ed.), *Selene. An Italian Renaissance tragedy*, Edwin Mellen Press, Lewiston

HORNE 1999

P.R. Horne (ed.), *Gli antivalomeni (An Italian Renaissance tragedy)*, Edwin Mellen Press, Lewiston 1999

HORNE 2003

P.R. Horne (ed.), *Euphimia (An Italian Renaissance tragedy)*, Edwin Mellen Press, Lewiston

HORSFALL 1973-1974

N. Horsfall, *Dido in the Light of History*, «Proceedings of the Virgil Society» XIII, 1-13

HORSFALL 1991

N. Horsfall, *Virgilio: l'epopea in alambicco*, Liguori Editore, Napoli

HORSFALL 1995

N. Horsfall, *A Companion to the Study of Virgil*, Brill, Leiden-New York-Köln

HUNTER 1989

R.L. Hunter (ed.), *Apollonius of Rhodes Argonautica, Book 3*, Cambridge University Press, Cambridge-Oakleigh-New York

INNAMORATI 1982

G. Innamorati, *I testi letterari per il teatro*, in L. Zorzi; G. Innamorati; S. Ferrone (a cura di), *Il Teatro del Cinquecento: i luoghi, i testi e gli attori*, Sansoni, Firenze, 39-57

IVALDI 1980

A. F. Ivaldi, *L'esordio del dramma pastorale: fra sperimentazione e mimetismo*, in M. de Pannizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano, 381-386

JACOBY 1993

F. Jacoby (Hrsg.), *Die Fragmente der Griechischen Historiker (Dritter Teil)*, Brill, Leiden-New York-Köln (I ed. Berlin 1954-1955)

JACQUOT 1962

J. Jacquot (ed.), *Le théâtre tragique*, CNRS, Paris

JACQUOT 1986

J. Jacquot (ed.), *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, sciences humaines: Royaumont, 22-27 mars 1963, CNRS Paris (I ed. 1964)

JACQUOT - ODDON 1964

J. Jacquot; M. Odon (eds.), *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, CNRS, Paris

JAVITCH 1988

D. Javitch, *Self-justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance*, «Philological Quarterly» LXVII 2, 195-218

JENKINS BLAISDELL 1975

C. Jenkins Blaisdell, *Politics and Heresy in Ferrara 1534-1559*, «The Sixteenth Century Journal» VI, 67-93

JENSEN 1987

N.M. Jensen, *Music at Ferrara under Ercole II and Alfonso II*, in M. Pade; L. Waage Petersen; D. Quarta (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441-1598*. Atti del convegno internazionale di Copenaghen, maggio 1987, Museum Tusulanum, København, 329-336

JOSSA 1996

S. Jossa, *Rappresentazione e scrittura: la crisi delle forme poetiche rinascimentali, 1540-1560*, Vivarium, Napoli

JOSSA 2005

S. Jossa, *All'ombra di Renata. Giralaldi e Castelvetro tra umanesimo ed eresia*, «Schifanoia» XXVIII-XXIX, 247-254

KAILUWEIT 2005

T. Kailuweit, *Dido-Didon-Didone: eine kommentierte Bibliographie zum Dido-Mythos in Literatur und Musik*, Peter Lang, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien

KALLENBORG 1994

C. Kallendorf, *A bibliography of Renaissance Italian translations of Virgil*, Olschki, Firenze

KELLY 1996

H.A. Kelly, *Tragedia e rappresentazione della tragedia nella tarda antichità romana*, in N. Savarese (a cura di), *Teatri Romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Il Mulino, Bologna, 69-97

KOHL 2010

J. Kohl, *Icons of Chastity, Objets d'amour. Female Renaissance Portrait Busts as Ambivalent Bodies*. in J.L. Hairston; W. Stephens (eds.), *The body in early modern Italy*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 123-141

KÖNIG 1970

A. König, *Die Aeneis und die Griechische Tragödie. Studien zur Imitatio-Technik Vergils*, Dissertation der Freien Universität Berlin, Berlin

KRAPPE 1927

A.H. Krappe, *Une hypothèse sur la source de l'Orbecca de G.B.G. Cinthio*, «Revue de littérature comparée» VII 2, 239-253

LAMACCHIA 1979

R. Lamacchia, *Didone e Aiace*, in *Studi di Poesia in Onore di Antonio Traglia*, vol. I, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 431-62

LA PENNA 1963

A. La Penna, *Orazio e l'ideologia del principato*, Einaudi, Torino

LA PENNA 1985

A. La Penna, *Enciclopedia Virgiliana* II 48-57, s.v. *Didone*

LA PENNA 2005

A. La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Laterza, Roma-Bari

LAZZARI 1913

A. Lazzari, *Bartolomeo Ricci da Lugo: un umanista romagnolo alla corte d'Ercole II d'Este*, in *Deputazione provinciale ferrarese di storia patria*, serie I, vol. XXI 3, Sate, Ferrara, 5-240

LAZZARI 1936

A. Lazzari, *Un enciclopedia del secolo XVI: Celio Calcagnini*, in *Deputazione provinciale ferrarese di storia patria*, serie I, vol. XXX, Sate, Ferrara, 85-164

LAZZARI 1952

A. Lazzari, *Le ultime tre duchesse di Ferrara e la corte estense ai tempi di Torquato Tasso*, in *Deputazione Provinciale Ferrarese di Storia Patria*, serie VI, STER, Rovigo

LEBATTEUX 1974

G. Lebatteux, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'oeuvre de Giambattista Giralardi Cinthio*, in A. Rochon (a cura di), *Les écrivains et le pouvoir en Italia à l'époque de la Renaissance*, vol. II, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 243-312

LEUBE 1969

E. Leube, *Fortuna in Karthago: die Aenas-Dido-Mythe Vergils in den romanischen Literatu-*

ren vom XIV zum XVI Jahrhundert, Winter, Heidelberg

LIGUORI 1905

E. Liguori, *La tragedia italiana: da i primi tentativi a l'Orazia dell'Aretino*, Zanichelli, Bologna

LORAUX 1988

N. Loraux, *Come uccidere tragicamente una donna* (trad. it. di P. Botteri), Laterza, Roma-Bari. (ed. or. Paris 1985)

LUCAS 1984

C. Lucas, *De l'horreur au 'lieto fine'. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, Bonacci editore, Roma

LUCAS 1987

C. Lucas, *Didon. Trois réécritures tragiques du livre IV de l'Eneide dans le théâtre italien du XVIe siècle*, in G. Mazzacurati; M. Plaisance (a cura di), *Scritture di scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma

LUCAS 1990a

C. Lucas, *Le personnage de la reine dans le théâtre de Giraldi Cinzio*, in M. Pade; L. Waage Petersen; D. Quarta (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441-1598*. Atti del convegno internazionale di Copenaghen, maggio 1987, Museum Tusculanum, Kobenhavn, 283-300

LUCAS 1990b

C. Lucas, *Giraldi, critique militant*, in G. Mathieu-Castellani; M. Plaisance (eds.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire: France/Italie (XIV-XVI siècles)*. Actes du Colloque international sur le Commentaire, Aux Amateurs de Livres, Paris, 227-234

LUCAS 1991

C. Lucas, *Narrazione e azione nelle tragedie di G.B. Giraldi Cinzio*, in M. Chiabò; F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Convegno di studi, Vicenza, 17-20 maggio 1990, Union printing, Viterbo, 207-220

LUCCO 2001

M. Lucco (a cura di), *Mantegna a Mantova 1460-1506*. Catalogo della mostra, Skira, Milano

LUDWIG 1990

W. Ludwig, *Strozzi und Giraldi, Panegyrik am Hofe der Este*, in M. Pade, L. Waage Petersen e D. Quarta (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441-1598*. Atti del convegno internazionale di Copenaghen, maggio 1987, Museum Tusculanum, Kobenhavn, 33-54

MAESTRI 1971

D. Maestri, *Gli 'Ecatommiti' del Giraldi Cinzio: una proposta di nuova lettura e interpretazione*, «Lettere italiane» XXIII 3, 306-331

MAESTRI 1975

D. Maestri, *I Dialoghi della vita civile negli Ecatommiti di G. B. Giraldi Cinzio e nella trattatistica rinascimentale*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza» XVII 2, 363-378

MAESTRI 1991

D. Maestri, *Potere e cortigiania nella seconda metà del Cinquecento: il 'Discorso sul servire un gran principe' e uno 'Zibaldone' pseudo-giraldiano*, «Schifanoia» XII, 91-103

MALASPINA 2004

E. Malaspina, *I fondali teatrali nella letteratura latina (Riflessioni sulla "scaena" di Aen. I 159-169)*, «Aevum Antiquum» IV, 95-123

MALGAROTTO HOLLESCH 1973

P. Malgarotto Hollesch, *Dizionario critico della letteratura italiana*, vol. II, s.v. Giraldo Cinzio, Giambattista, 221-224

MAMBELLI 1954

G. Mambelli, *Gli annali delle edizioni virgiliane*, Olschki, Firenze

MARCHETTI - DE FERRARI - MUTINI 1973

V. Marchetti; A. De Ferrari; C. Mutini, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVI, 492-498, s.v. *Calcagnini, Celio*

MARCHETTI - PATRIZI 1979

V. Marchetti; G. Patrizi, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXII, 8-21, s.v. *Castelvetto, Ludovico*

MARGUERON 1962

C. Margueron, *La tragédie italienne au XVIe siècle: théorie et pratique*, in J. Jacquot (ed.), *Le théâtre tragique*, CNRS, Paris, 133-144

MARINI 1973

L. Marini, *Per una storia dello stato estense* vol. I, Pàtron, Bologna

MARINONE 1977

N. Marinone (a cura di), *Macrobio Teodosio, I Saturnali*, UTET, Torino (I ed. 1967)

MARIOTTI 1955

S. Mariotti, *Il Bellum Poenicum e l'arte di Nevio: saggio con una edizione dei frammenti del Bellum Poenicum*, A. Signorelli, Roma

MAROTTI 1968

F. Marotti (a cura di), *Leone de' Sommi, Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Il Polifilo, Milano

MAROTTI 1974

F. Marotti, *Storia documentaria del teatro italiano. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano

MARTIGNONE 1989

V. Martignone, *Modelli metrici della tragedia cinquecentesca in rapporto con il Torrismondo tassiano*, «Studi Tassiani» XXXVII, 7- 36

MARTIN 1990

R. Martin (éd.), *Énée et Didon. Naissance, Fonctionnement et Survie d'un Mythe*, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris

MARTINA 1985

A. Martina, *Enciclopedia Virgiliana* II 427-34, s.v. *Euripide*

MARTINA 1988

A. Martina, *Enciclopedia Virgiliana* IV 915-23, s.v. *Sofocle*

MARTINA 1990

A. Martina, *Enciclopedia Virgiliana* V 1 59-63, s.v. *Teatro latino*

MARTINA 2003

A. Martina (a cura di), *Teatro greco postclassico e teatro latino. Teorie e prassi drammatica*, Atti del Convegno Internazionale, Roma 16-18 ottobre 2001, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Studi sul Mondo Antico, Roma

MASTROCOLA 1998

P. Mastrocola, *L'idea del tragico. Teoria della tragedia del Cinquecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli

MASTRONARDE 1990

D.J. Mastronarde, *Actors on High: the Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama*, «Classical Antiquity» IX 2, 247-294

MATARRESE 1994

S. Matarrese, *L' 'Officina' del volgare tra corte e cancelleria*, in W. Moretti (a cura di), *Storia di Ferrara*, vol. VII, *Il Rinascimento: la letteratura*, Librit, Ferrara, 75-98

MATHIEU-CASTELLANI - PLAISANCE 1990

G. Mathieu-Castellani; M. Plaisance (eds.), *Les commentaires et la naissance de la critique littéraire: France/Italie (XIV-XVI siècles)*. Actes du Colloque international sur le Commentaire, Aux Amateurs de Livres, Paris

MAYLENDER 1976

M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, Forni, Bologna (= Cappelli, Bologna 1926-1930)

MAZZA 2007

A. Mazza (a cura di), *I luoghi di Nicolò dell'Abate - Pitture murali e interventi di restauro*. Atti del convegno, Scandiano 10 giugno 2005. Interlinea Edizioni, Novara

MAZZA – MUSSINI 2009

A. Mazza; M. Mussini (a cura di), *Niccolò dell'Abate alla corte dei Boiardo: il paradiso ritrovato*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano

MAZZACURATI 1985

G. Mazzacurati, *Aristotele a corte*, in AA.VV., *Culture et société en Italie: du Moyen-Âge à la Renaissance*. Hommage à Andre Rochon, Université de la Sorbonne nouvelle, Paris, 265-283

MAZZACURATI – PLAISANCE 1987

G. Mazzacurati; M. Plaisance (a cura di), *Scritture di scritture: testi, generi, modelli nel Rinascimento*, Bulzoni, Roma

Mc GILL 2002

S. Mc Gill, *Tragic Vergil: Rewriting Vergil as a Tragedy in the Cento "Medea"*, «The Classical World» XCV 2, 143-161

MELANDRI 1985

E. Melandri, *Enciclopedia Virgiliana* II 383-85, s.v. *Eschilo*

MERCURI 1973

R. Mercuri, *La tragedia*, in N. Borsellino; R. Mercuri (a cura di), *La letteratura italiana, Il teatro del Cinquecento*, Laterza, Roma-Bari, 72-111

MERCURI 1991

R. Mercuri, *La tragedia cinquecentesca fra modello tragico e trattatistica*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Convegno di studi, Vicenza, 17-20 maggio 1990, Union printing, Viterbo, 173-196

MOLES 1987

J.L. Moles, *The Tragedy and Guilt of Dido*, in M. Whitby – P. Hardie (eds.), *Homo Viator. Classical Essays for J. Bramble*, Bristol Classical Press & Bolchazy-Carducci Publishers, Bristol-Oak Park, 153-161

MOLINARI 1979

Carla Molinari, *La vicenda redazionale dell'Egle di G.B. Giraldi Cinzio*, «Studi di filologia italiana» XXXVII, 295-343

MOLINARI CARLA 1985

Carla Molinari (a cura di), *Giambattista Giraldi Cinzio, Egle e Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena*, Forni, Bologna

MOLINARI 2005

Carla Molinari, *Il canzoniere di un 'intellettuale organico' alla corte di Ercole II d'Este: Le Fiamme di G.B. Giraldi Cinzio*, in AA.VV., *Olimpia Morata: cultura umanistica e riforma protestante tra Ferrara e l'Europa*. Atti del convegno internazionale, Ferrara, Palazzo Bonacossi, 18-20 novembre 2004, «Schifanoia» XXVIII-XXIX, 133-154

MOLINARI 1964

Cesare Molinari, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del '500*, «Il Veltro» VIII 6, 885-902

MOLINARI 1974

Cesare Molinari, *Gli spettatori e lo spazio scenico*, «Bollettino del Centro Internazionale di studi Andrea Palladio» XVI, 145-154

MOLINARI CESARE 1985

Cesare Molinari, *Strutture drammaturgiche e sceniche del teatro cinquecentesco*, in E. Garbero Zorzi; S. Romagnoli (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Il Mulino, Bologna, 81-100

MOLINARI 1986

Cesare Molinari, *Les rapports entre la scène et les spectateurs dans le théâtre italien du XVe siècle*, in J. Jacquot (ed.), *Le Lieu Théâtral à la Renaissance*, Colloques internationaux du Centre national de la recherche scientifique, sciences humaines: Royaumont, 22-27 mars 1963, CNRS Paris, 61-71 (I ed. 1968)

MOMBEIG GOGUEL 1990

C. Mombeig Goguel, *Dizionario della pittura e dei pittori*, vol. II, 123-124, s.v. *Dossi, Dosso*

MOMIGLIANO 1977

A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana dalle origini ai nostri giorni*, Principato, Milano (I ed. 1933)

MOORTON 1990

R.F. Morton Jr., *Love as Death: The Pivoting Metaphor in Vergil's Story of Dido*, «The Classical World» LXXXIII 3, 153-66

MORAGLIA 1963

A. Moraglia, *Analisi scenica del Tieste*, «Dioniso» XXXVII, 222-240

MORETTI 1989

W. Moretti (a cura di), *Giovanbattista Giraldi Cinzio, L'uomo di corte: discorso intorno a quello che si conviene a giovane nobile e ben creato nel servire un gran principe. Con appendice di lettere*, Mucchi, Modena

MORETTI 1994

W. Moretti (a cura di), *Storia di Ferrara*, vol. VII, *Il Rinascimento: la letteratura*, Librit, Ferrara

MORETTI 2002

W. Moretti, *Una storia della letteratura umanistica: Lilio Gregorio Giraldi*, in W. Moretti, *Da Dante a Bassani: studi sulla tradizione letteraria ferrarese e altro*, Le lettere, Firenze

MORETTI 2008

W. Moretti, *Dall'Orbecche al Discorso su l'uomo di corte*, in P. Cherchi; M. Rinaldi; M. Tempera (a cura di), *Giovan Battista Giraldi Cinzio Gentiluomo ferrarese*, Atti del convegno, Ferrara, 1-2 dicembre 2005, Olschki, Firenze, 29-39

MORRISON 1996

M. Morrison, *Scenery, Spectacle and action on the Serlian stage of G.B. Giraldi in Ferrara*, in C. Cairns (ed.), *Scenery, set and staging in the Italian Renaissance: studies in the practice of theatre*, Edwin Mellen Press, Lewiston-New York, 59-80

MORRISON 1997

M. Morrison, *The tragedies of G.B. Giraldi Cinthio: the transformation of narrative source into stage play*, Lampeter, Edwin Mellen Press, Lewiston

MORRISON - OSBORN 1985

M. Morrison; P. Osborn (a cura di), *Giovan Battista Giraldi Cintio, Cleopatra tragedia*, (introduzione e note tradotte da T. Menegus e P. Osborn), University of Exeter, Exeter

MOSELE 1993

E. Mosele (a cura di), *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca: esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*. Atti del Convegno internazionale di studio, Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991, Schena, Fasano

MUECKE 1983

F. Muecke, *Foreshadowing and Dramatic Irony in the Story of Dido*, «American Journal of Philology» CIV 2, 134-55

MUECKE 1985

F. Muecke, *Enciclopedia Virgiliana* II 718, s.v. *Gesti e Cenni*

MULRYNE - SHEWRING 1991

J.R. Mulryne; M. Shewring (edds.), *Theatre of the English and Italian Renaissance*, Macmillan, London

MÜNSTER 1969

L. Münster, *Ferrara e Bologna sotto i rapporti delle loro scuole medico-naturalistiche nell'epoca umanistico-rinascimentale*, «Rivista di storia della medicina» X, 3-52

MURARO 1971

M.T. Muraro (a cura di), *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, L. S. Olschki, Firenze

MURATORI 1749

L.A. Muratori, *Annali d'Italia dal principio dell'era volgare sino all'anno 1749. Dall'anno 1501 dell'era volgare fino all'anno 1600*, presso Giovambatista Pasquali, Milano

MUSUMARRA 1972

C. Musumarra, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, L. S. Olschki, Firenze

MUTINI 1979

C. Mutini, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XXII, 511-516, s.v. *Cavalcanti, Bartolomeo (Baccio)*

NAPOLI SIGNORELLI 1813

P. Napoli Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni, divisa in dieci tomi*, presso Vincenzo Orsino, Napoli

NEGRI 1722

G. Negri, *Istoria degli scrittori fiorentini: con la distinta nota delle lor opere e degli scrittori che di loro hanno con lode parlato o fatta menzione*, B. Pomatelli, Ferrara

NEGRONI 1883

C. Negroni, *Le tragedie del Giralda*, «Il Bibliofilo» IV, 118 ss.

NELIS 2001

D. Nelis, *Vergil's Aeneid and the Argonautica of Apollonius Rhodius*, F. Cairns, Leeds

NERI 1904

F. Neri, *La tragedia italiana del Cinquecento*, Galletti e Cocci, Firenze

NERI 1962

G. Neri, *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. IX, coll. 1050-1059, s.v. *Tragedia*

NEWTON 1975

S.M. Newton, *Renaissance theatre costume*, Rapp and Whiting, London

NOTO 1991

G. Noto, *Bibliografia italiana*, in M. Chiabò, F. Doglio (a cura di), *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*. Convegno di studi, Vicenza, 17-20 maggio 1990, Union printing, Viterbo, 405-554

OLIVATO 1997

L. Olivato (a cura di), *Il palazzo di Renata di Francia*, Corbo, Ferrara

OSBORN 1982

P. Osborn, *'Fuor di quel costume antico': Innovation vs Tradition in the Prologues of Giralda's tragedies*, «Italian Studies» XXVII, 49-66

OSBORN 1991

P. Osborn, Altile, *dalla novella alla tragedia*, «Schifanoia» XII, 157-164

OSBORN 1992

P. Osborn, (a cura di), *G.B. Giralda's Altile: the birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, E. Mellen Press, Lewiston

OSBORN 1996

P. Osborn, *G.B.G. Cinthio's dramatic theory and stage practice: a creative interaction*, in C. Cairns (ed.), *Scenery, set and staging in the Italian Renaissance: studies in the practice of theatre*, Edwin Mellen Press, Lewiston-New York, 39-58

OSSOLA 1980

C. Ossola (a cura di), *La corte e "il Cortegiano"* vol. I, *La scena del testo*, Bulzoni, Roma

OTIS 1963

B. Otis, *Virgil, a study in civilized Poetry*, Clarendon Press, Oxford

PADE - WAAGE PETERSEN - QUARTA 1987

M. Pade; L. Waage Petersen; D. Quarta (a cura di), *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo. 1441-1598*. Atti del convegno internazionale di Copenaghen, maggio 1987, Museum Tusulanum, Kobenhavn

PADUANO 1972

G. Paduano, *Studi su Apollonio Rodio*, Edizioni dell'Ateneo, Roma

PADUANO 2009

G. Paduano, *Aristotele*, Poetica, Laterza, Roma-Bari (I ed. 1998)

PANDOLFI 1999

C. Pandolfi (a cura di), *Lilio Gregorio Giralda da Ferrara. Due dialoghi sui poeti dei nostri tempi*, Corbo, Ferrara

- DE PANIZZA LORCH 1980
M. de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano
- PANOUSI 2009
V. Panoussi, *Greek Tragedy in Vergil's Aeneid. Ritual, Empire, and Intertext*, Cambridge University Press, Cambridge
- PAPAGNO – QUONDAM 1982
G. Papagno; A. Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Bulzoni, Roma
- PARATORE 1947
E. Paratore (a cura di), *Virgilio, Eneide. Libro quarto*, Gismondi, Roma
- PARATORE 1971
E. Paratore, *Nuove prospettive sull'influenza del teatro classico nel '500*, in AA.VV. *Il teatro classico italiano nel '500*, Atti del convegno, Roma, 9-12 febbraio 1969, Accademia nazionale dei Lincei, Roma, 9-97
- PARATORE 1980
E. Paratore, *L'influsso dei classici, e particolarmente di Seneca sul teatro tragico latino del tre e quattrocento*, in AA.VV., *La rinascita della tragedia nell'Italia dell'Umanesimo*. Atti del IV convegno di studio, Viterbo, 15-16-17 giugno 1979, Union printing, Viterbo, 21-32
- PARDI 1904
G. Pardi, *Il teatro classico a Ferrara*, in Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, serie I, vol. XV, Sate, Ferrara, 1-27
- PARDI 1972
G. Pardi, *Lo Studio di Ferrara nei secoli XV e XVI*, Forni, Bologna (=Zuffi, Ferrara, 1903)
- PARODI SCOTTI 1982
F. Parodi Scotti, *I colori nell'Eneide: significanti e significati*, Giappichelli editore, Torino
- PASQUAZI 1966
S. Pasquazi, *Poeti Estensi del Rinascimento*, Le Monnier, Firenze
- PASQUAZI 1994
S. Pasquazi, *La poesia in latino*, in W. Moretti (a cura di), *Storia di Ferrara*, vol. VII, *Il Rinascimento: la letteratura*, Librit, Ferrara, 100-156
- PATEY 1989
C. Patey, *Beyond Aristotle: Giraldo Cinzio and Shakespeare*, in S. Rossi; D. Savoia (eds.), *Italy and the English Renaissance*, UNICOPLI, Milano, 167-185
- PATTANARO 2007
A. Pattanaro (a cura di), *Dosso Dossi e la pittura a Ferrara negli anni del Ducato di Alfonso I. Il camerino delle pitture*. Atti del Convegno di studio, Padova, Palazzo del Bo, 9-11 maggio 2001, Bertoncetto Artigrafiche, Cittadella
- PAVANELLO 1898
A.F. Pavanello *L'Accademia dei Filareti e il suo Statuto. Appunti per la storia delle accademie ferraresi*, in Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, serie I, vol. X, 337-366
- PAVIS 1998
P. Pavis, *Dizionario del teatro*, (ed. it. a cura di) Paolo Bosisio, Zanichelli. Bologna
- PAVLOCK 1990

B. Pavlock, *Eros, Imitation, and the Epic Tradition*, Cornell Univ. Press, Ithaca

PEASE 1967

A.S. Pease (ed.), *Publi Vergili Maronis Aeneidos, Liber Quartus*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt

PEPE 2008

L. Pepe, *Le Università di Giovan Battista Giral di Cinzio*, in P. Cherchi; M. Rinaldi; M. Tempera (a cura di), *Giovan Battista Giral di Cinzio Gentiluomo ferrarese*, Atti del convegno, Ferrara, 1-2 dicembre 2005, Olschki, Firenze, 1-15

PERON 1995

G. Peron (a cura di), *Strategie del testo: preliminari, partizioni, pause*. Atti del convegno interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), Esedra, Padova

PERRET 1942

J. Perret, *Les origines de la légende troyenne de Rome*, Les Belles Lettres, Paris

PHINNEY 1965

E. Phinney Jr., *Dido and Sychaeus*, «The Classical Journal» LX 8, 355-359

PICCIOLI 1968

G. Piccioli, *Gli Orti Oricellari e le istituzioni drammaturgiche fiorentine*, in AA.VV., *Contributi dell'Istituto di filologia moderna. Serie storia del teatro*, vol. I, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, 60-93

PICCIONI 1908

R. Piccioni, *Vita di Giambattista Giral di con una appendice di documenti inediti seguita da un breve studio sopra l'Egle del medesimo*, Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, serie I, vol. XVIII, Sate, Ferrara, 103-231

PIEJUS 1998

M.F. Piejus (a cura di), *Regards sur la Renaissance italienne: mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, Université de Paris X, Nanterre

PIERI 1978

M. Pieri, *Giovan Battista Giral di Cinzio trattatista*, «Italianistica» VII, 1978, 514-528

PIERI 1982

M. Pieri, *La scena pastorale*, in G. Papagno; A. Quondam (a cura di), *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Bulzoni, Roma, 489-525

PIERI 1989

M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino

PIERI 1991

M. Pieri, *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giral di*, «Schifanoia» XII, 129-149

PIERLEONI 1923

G. Pierleoni, *Il dodecasillabo di A. De' Pazzi*, Tip. Fraioli, Arpino

PIROMALLI 1953

A. Piromalli, *La cultura a Ferrara al tempo di Ludovico Ariosto*, La nuova Italia, Firenze

POBJOY 1998

M. Pobjoy, *Dido on the Tragic Stage: An Invitation to the Theatre of Carthage*, in M. Burden (ed.), *A Woman Scorn'd. Responses to the Dido Myth*, Faber & Faber, London, 41-64

PÖSCHL 1962

V. Pöschl, *The Art of Vergil: Image and Symbol in the Aeneid*, The University Press, Ann Arbor

PÖSCHL 1978

V. Pöschl, *Virgile et la tragédie*, in R. Chevallier (éd.), *Présence de Virgile*. Actes du Colloque des 9, 11 et 12 Décembre 1976, Paris E.N.S., Les Belles Lettres, Paris, 73-79

POVOLEDO 1958a

E. Povoledo, *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, coll. 173-185, s.v. *Ferrara*

POVOLEDO 1958b

E. Povoledo, *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. VI, coll. 493-501, s.v. *Illuminotecnica*

POVOLEDO 1964

E. Povoledo, *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XII, coll. 245-287, s.v. *Scenografia*

PRANDI 1990

S. Prandi, *Il cortegiano ferrarese: i Discorsi di Annibale Romei e la cultura nobiliare nel Cinquecento*, L. S. Olschki, Firenze

PROSPERI 1994

A. Prosperi, *Università e fermenti ereticali a Ferrara nel '500. Note in margine a una ricerca su Giorgio Siculo*, in M. Bertozzi (a cura di), *Alla corte degli Estensi: filosofia, arte e cultura a Ferrara nei secoli XV e XVI*. Atti del Convegno internazionale di studi: Ferrara, 5-7 marzo 1992, Università degli studi di Ferrara, Ferrara

PROSPERI 2000

A. Prosperi, (a cura di), *Storia di Ferrara*, vol. VI, *Il Rinascimento: situazioni e personaggi*, Ferrara, Corbo

PUPPI 1951

L. Puppi, *La rappresentazione inaugurale dell'Olimpico. Appunti per la restituzione di uno spettacolo rinascimentale*, «Critica d'Arte», serie III, IX 50, 57-63

QUINN 1963

K. Quinn, *Latin Explorations. Critical Studies in Roman Literature*, Routledge & Kegan Paul, London

QUONDAM 1980

A. Quondam, *Dal teatro della corte al teatro del mondo*, in M. de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano, 135-150

QUONDAM 1982

A. Quondam, *L'Accademia*, in *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, G. Einaudi, Torino, 824-898

RASI 1987

D. Rasi, *Tra epica classica e tradizione romanzesca: introduzione all'Ercole di Giovan Battista Giral di Cinzio*, «Schifanoia» IV, 73-83

RASI 1905

L. Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, F. Lumachi, Firenze (= F.lli Bocca, Firenze 1895)

RICCI 2008

G. Ricci, *L'altro Giral di. Lilio Gregorio alle origini del relativismo culturale*, in P. Cherchi; M. Rinaldi; M. Tempera (a cura di), *Giovan Battista Giral di Cinzio Gentiluomo ferrarese*, Atti del convegno, Ferrara, 1-2 dicembre 2005, Olschki, Firenze, 41-51

RICCÒ 2005

L. Riccò, *Il teatro 'secondo le correnti occasioni'*, «Studi italiani» II, 5-39

RICCÒ 2008

L. Riccò, *Su le carte e fra le scene: teatro in forma di libro nel Cinquecento italiano*, Bulzoni, Roma

RICCOBONI 1730-1731

L.L. Riccoboni, *Histoire du théâtre Italien* tome II, chez André Cailleau, Saint André

RICHMOND 2004

H.M. Richmond, *Dramatists against theory: the affective dramaturgy of Cinthio, Lope de Vega, and William Shakespeare*, «Shakespeare Bulletin» XXII 4, 43-53

RICOTTILLI 1992

L. Ricottilli, «Tum breviter Dido voltum demissa profatur» (Aen. 1, 561): *individuazione di un «cogitans gestus» e delle sue funzioni e modalità di rappresentazione nell'Eneide*, «Materiali e Discussioni» XXVIII, 179-227

RICOTTILLI 2000

L. Ricottilli, *Gesto e parola nell'Eneide*, Pàtron, Bologna

RINALDI 2004

M. Rinaldi, *Le opere a stampa di Giovanni Battista Giraldo Cinzio*, in A. Farinelli Toselli; M. Rinaldi (a cura di), *In vaghissima scena et in lucidissimo specchio. Le varie maniere del viver humano: libri e documenti di Giovanni Battista Giraldo Cinzio presso la Biblioteca Ariostea*, Ibis, Como-Pavia, 33-62

RIPOSIO IACOMUZZI 1991

D. Riposio Iacomuzzi, *La tragedia a chi vede e a chi legge: prologo e commiato dell'Orbecche*, «Schifanoia» XII, 151-156

RIVOLTELLA 2005

M. Rivoltella, *Le forme del morire: la gestualità nelle scene di morte dell'Eneide*, Vita & Pensiero Università, Milano

ROAF 1959

C. Roaf, *A sixteenth-century anonimo: the author of the Giudizio sopra la tragedia di Canace et Macareo*, «Italian Studies» XIV, 49-74

ROAF 1982

C. Roaf (a cura di), *Canace e scritti in sua difesa: Sperone Speroni. Scritti contro la Canace. Giudizio ed Epistola latina: Giambattista Giraldo Cinzio*, Forni, Bologna

ROAF 1991

C. Roaf, *La questione del verosimile nella teoria drammatica di G.B. Giraldo Cinzio ed in particolare nella sua critica della Canace*, «Schifanoia» XII, 143-149

ROAF 1995

C. Roaf, *G.B. Giraldo, Sperone Speroni e i due prologhi della Canace*, in G. Peron (a cura di), *Strategie del testo: preliminari, partizioni, pause. Atti del convegno interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989)*, Esedra, Padova, 176-182

ROBERTSON 1988

F. Robertson (ed.), *Meminisse Iuvabit*, Bristol Classical Press, Bristol

ROCHON 1974

A. Rochon (a cura di), *Les écrivains et le pouvoir en Italia à l'époque de la Renaissance*, vol. II, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris

RODOCANACHI 1896

E. Rodocanachi, *Une protectrice de la reforme en Italie et en France: Renée de France duchesse de Ferrare*, P. Ollendorff, Paris

ROMANO - VIVANTI 1972

R. Romano; C. Vivanti (a cura di), *Storia d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, G. Einaudi, Torino

ROMERA PINTOR 1998a

I. Romera Pintor, *Giraldi Cinthio: metodologia y bibliografía*, Agrupacion de estudios sobre la mujer Clara Campoamor, Madrid

ROMERA PINTOR 1998b

I. Romera Pintor, *Las ediciones de la obra dramática de G.B. Giraldi Cinzio*, in J. Espinosa Carbonell (ed.), *El teatro italiano*. Actas del Congreso nacional, Valencia, Universitat de Valencia, Valencia, 593-600

ROMERA PINTOR 1999

I. Romera Pintor, *El uso de las paremias didácticas en la obra dramática de G.B. Giraldi Cinzio*, «Paremia» VIII, 463-468

ROMERA PINTOR 2003

I. Romera Pintor, *G. B. Giraldi Cinzio: estado de la cuestión ante el nuevo milenio*, in V. Gonzalez Martin (ed.), *La filologia italiana ante el nuevo milenio*, Universidad de Salamanca, Salamanca

ROMERA PINTOR 2004

I. Romera Pintor (ed.), *Giambattista Giraldi Cinthio*, Selene, CLUEB, Bologna

ROMERA PINTOR 2008a

I. Romera Pintor (ed.), *Giambattista Giraldi Cinthio*, Didone, Editorial complutense, Madrid

ROMERA PINTOR 2008b

I. Romera Pintor (ed.), *Giambattista Giraldi Cinthio*, Euphimia, Editorial complutense, Madrid

ROMERA PINTOR 2008c

I. Romera Pintor (ed.), *Giambattista Giraldi Cinthio*, Gli Antivalomeni, Editorial complutense, Madrid

RONCACCIA – SPIGA - STÄUBLE 2004

A. Roncaccia; M. Spiga; A. Stäuble (a cura di), *Il tema dell'onore nel teatro barocco in Europa*. Atti del Convegno internazionale, Losanna, 14-16 novembre 2002, F. Cesati, Firenze

RONDHOLZ 2004

A. Rondholz, *Nec moritura tenet crudeli funere Dido?*, «Hermes» CXXXII 2, 237-40

ROSA 1982

M. Rosa, *La Chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo*, in *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, G. Einaudi, Torino, 258-389

ROSENBERG 1980

C.M. Rosenberg, *The Use of Celebrations in Public and Semi-Public Affairs in Fifteenth-Century Ferrara*, in M. de Panizza Lorch (a cura di), *Il teatro italiano del Rinascimento*, Edizioni di Comunità, Milano, 521-535

ROSSI – SAVOIA 1989

S. Rossi; D. Savoia (edds.), *Italy and the English Renaissance*, UNICOPLI, Milano

ROZZO 1991

U. Rozzo, *Gli Hecatommithi all'Indice*, «la Bibliofila» XCIII, 21-51

RUDD 1990

N. Rudd, *Dido's Culpa*, in S.J. Harrison (ed.), *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford University Press, Oxford-New York, 145-166

RUFFINI 1983

F. Ruffini, *Teatri prima del teatro: visioni dell'edificio e della scena tra Umanesimo e Rinascimento*, Bulzoni, Roma

RUGGIRELLO 2005

F. Ruggirello, *Strutture immaginative nella tragedia del cinquecento: il topos del sogno premonitore*, «Forum Italicum» XXXIX 2, 378-397

RUGGIRELLO 2006

F. Ruggirello, *L'occulta virtù del testo: deissi ed ostensione nel teatro tragico cinquecentesco*, «Italia» LXXXIII 2, 216-237

RUNCHINA 1960

G. Runchina, *Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca*, ed. Università di Cagliari, Cagliari

RUSSO 1950

L. Russo, *La catarsi aristotelica e i suoi interpreti*, in L. Russo, *Problemi di metodo critico*, Laterza, Bari, 39-56 (I ed. Bari, 1929)

SABBADINI 1967

R. Sabbadini, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV*, Sansoni, Firenze (=1905-1914)

SARDI 1967

G. Sardi, *Libro delle historie ferraresi*. Con una nuova aggiunta del medesimo autore, Forni, Bologna (= Giuseppe Gironi, Ferrara 1646)

SASSI 1994

M.M. Sassi, *Una percezione imperfetta? I Greci e la definizione dei colori*, «L'immagine riflessa» III 2, 281-302

SAUTTO 1936

A. Sautto, *Ercole II d'Este e Renata di Francia*, s.n., s.l.

SAVAGE 1998

R. Savage, *Dido dies again*, in M. Burden (ed.), *A Woman Scorn'd. Responses to the Dido Myth*, Faber & Faber, London, 3-38

SAVARESE 1971

N. Savarese, *Per un'analisi scenica dell'«Orbecche» di Giovan Battista Giraldo Cinzio*, «Biblioteca teatrale» II, 112-157

SAVARESE 1976

N. Savarese, *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La Canace dello Speroni*, «Biblioteca Teatrale» XV-XVI, 170-90

SAVARESE 1996

N. Savarese (a cura di), *Teatri Romani. Gli spettacoli nell'antica Roma*, Il Mulino, Bologna

SAVARESE 2007

N. Savarese (a cura di), *In Scaena. Il Teatro di Roma Antica*, Electa, Milano

SCAGLIARINI CORLÀITA 1990

D. Scagliarini Corlàita, *Enciclopedia Virgiliana*, V 1 56-59, s.v. *Teatro*

SCHIRRIPIA 2006

P. Schirripa, *L'occhio che non vede. L'identità violata del folle sulla scena tragica*, in A.M. Andrisano (a cura di), *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Carocci, Roma, 31-48

SCHMITZ 1960

A. Schmitz, Infelix Dido: *Étude esthétique et psychologique du livre IV de l'Énéide de Virgile*, Duculot, Gembloux

SCOGLIO 1965

E. Scoglio, *Il teatro alla corte Estense*, Arti grafiche Biancardi, Lodi

SCRIVANO 1960

R. Scrivano, Recensione a L. Dondoni, *Un interprete di Seneca del '500: Giambattista Giraldi*. [I] *Discorso intorno al comporre delle Tragedie*, [II] *Le tragedie*, «La rassegna della letteratura italiana» LXIV 1, 324-326

SCRIVANO 1979

R. Scrivano, *La funzione teatrale nella critica del Manierismo*, «Biblioteca Teatrale» XXIII-XXIV, 1-13

SCRIVANO 1982

R. Scrivano, *Finzioni teatrali: da Ariosto a Pirandello*, Casa editrice G. D'Anna, Messina-Firenze

SCRIVANO 1998

R. Scrivano, *Classicismo ed esotismo nelle tragedie di Giambattista Giraldi Cinthio*, in M.F. Piejus (a cura di), *Regards sur la Renaissance italienne: mélanges de littérature offerts à Paul Larivaille*, Université de Paris X, Nanterre, 229-236

SEAR 2006

F. Sear, *Roman Theatres: an Architectural Study*, Oxford University Press, Oxford

SERAFINI 1915

A. Serafini, *Girolamo da Carpi pittore e architetto ferrarese (1501- 1556)*, Tip. Unione Ed., Roma

SERAGNOLI - DI PASCALE 1995

D. Seragnoli, B. Di Pascale, *Il teatro a Ferrara da Ercole II alla devoluzione estense (1534-1598): linee e tendenze*, in L. Bortolotti (a cura di), *Le stagioni del teatro: le sedi storiche dello spettacolo in Emilia-Romagna*, Grafis, Bologna, 11-44

SERAGNOLI – GARBERO ZORZI 1995

D. Seragnoli; E. Garbero Zorzi, *Rapporti tra studio e sperimentazione teatrale in Ferrara estense*, in P. Castelli (a cura di), *In supreme dignitatis: per la storia dell'Università di Ferrara, 1391-1991*, Firenze, L. S. Olschki, 391-403

SERGARDI 1991

M. Sergardi, *Lingua scenica e terminologia teatrale nel Cinquecento*, Edizioni internazionali La nuova Europa, Firenze (I ed. STIAV, Firenze 1979)

SEZNEC 1990

J. Sez nec, *La sopravvivenza degli antichi dei: saggio sul ruolo della tradizione mitologica nella cultura e nell'arte rinascimentali*, Bollati Boringhieri, Torino (I ed. it. 1981; ed. or. The Warburg Institute, London 1940)

SIMIANI 1904

C. Simiani, *La contesa tra il Giraldi e il Pigna*, Turazzo, Treviso

SMITH 1905

K.K. Smith, *The Use of the High-Soled Shoe or Buskin in Greek Tragedy of the Fifth and Fourth. Centuries B.C.*, «Harvard Studies in Classical Philology» XVI, 123-164

SMITH 1976

E.M. Smith, *Marlowe and Italian Dido Drama*, «Italice» LIII 2, 223-235

SOLERTI 1892a

A. Solerti, *Documenti riguardanti lo studio di Ferrara nei secoli XV e XVI conservati nell'Archivio Estense*, in Deputazione provinciale ferrarese di storia patria, serie I, vol IV, 5-65

SOLERTI 1892b

A. Solerti, *La vita ferrarese nella prima metà del secolo XVI descritta da Agostino Mosti*, Tip. Fava e Garagnani, Bologna 1892

SOLERTI 1900

A. Solerti, *Ferrara e la Corte estense nella seconda metà del secolo decimosesto. I discorsi di Annibale Romei*, II ed. corretta e accresciuta con la Pianta di Ferrara nel 1597 dell'Ing. Filippo Borgatti, Lapi, Città di Castello, LXXXI-CX

SOLERTI 1969

A. Solerti (a cura di), *Alessandro Pazzi de' Medici, Le tragedie metriche*, Forni, Bologna (= Romagnoli, Bologna 1888)

SOLERTI – LANZA 1891

A. Solerti; D. Lanza, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, «Giornale storico della letteratura italiana» XVIII, 148-185

SOLIMANO 1982

G. Solimano, *Il tema Cleopatra e la tragedia di G.B. Giraldi Cinzio* in, G. Fabiano; E. Salvaneschi (a cura di), *Desmos Koinonias: scritti di filologia e filosofia*, Il Melangolo, Genova, 45-69

SOLIMANO 1984

G. Solimano, *Per la fortuna del De clementia nel Cinquecento: la Cleopatra di G.B. Giraldi Cinzio*, «Rassegna della letteratura italiana» LXXXVIII 3, 399-419

SOLIMANO 1990

G. Solimano, *Una lettura rinascimentale dell'Eneide: la "Didone" di GBG Cinzio*, in M. Bellincioni; G. Allegri (a cura di), *Tradizione dell'antico nelle letterature e nelle arti d'Occidente: studi in memoria di Maria Bellincioni Scarpato*, Bulzoni, Roma, 276-290

SORELLA 1993

A. Sorella, *La tragedia*, in L. Serianni; P. Trifone (a cura di), *Storia della lingua italiana*, vol. I, *I luoghi della codificazione*, Einaudi, Torino, 751-792

STABRYLA 1970

S. Stabryla, *Latin Tragedy in Virgil's Poetry*, (transl. eng. by M. Abrahamowicz, M. Wielopolska), Polska Akademia Nauk, Wrocław-Warszawa-Kraków

STAMPINI 1917

E. Stampini, *Studi di letteratura e filologia latina, con una appendice di iscrizioni ed altri scritti in lingua latina*, F.lli Bocca, Torino

STEADMAN 1964

J.M. Steadman, *Verse without Rime: Sixteenth-Century Italian Defences of Versi Sciolti*, «It-alica» LXI 4, 384-402

SUTTINA 1932

L. Suttina, *Commedie, feste e giuochi a Roma e a Ferrara presso il cardinale Ippolito d'Este nel carnevale degli anni 1540 e 1547*, «Giornale storico della letteratura italiana» XCIX, 279-284

SWALLOW 1951

E. Swallow, *Anna Soror*, «Classical Weekly» XLIV 10, 145-150

TATEO 1960

F. Tateo, *Retorica e poetica fra Medioevo e Rinascimento*, Adriatica, Bari

TATEO 1994

F. Tateo, *Guarino Veronese e l'Umanesimo a Ferrara*, in W. Moretti (a cura di), *Storia di Ferrara*, vol. VII, *Il Rinascimento: la letteratura*, Librit, Ferrara, 15-57

TEDESCHI – LATTIS 2000

J. Tedeschi, J.M. Lattis (eds.), *The Italian Reformation of the sixteenth century and the diffusion of Renaissance culture: a bibliography of the secondary literature, ca. 1750-1997*, Modena, F. C. Panini

TEMPERA 1983

M. Tempera (a cura di), *Othello: dal testo alla scena*, CLUEB Bologna

TEMPERA 1992

M. Tempera (a cura di), *Measure for measure: dal testo alla scena*, CLUEB, Bologna

TENENTI 1981

A. Tenenti, *Il concetto e la forma: il teatro in Italia tra Cinquecento e Seicento*, «Intersezioni» I, 59-73

TERPENING 1996

R.H. Terpening, *From Imitation to Emulation: The Fate of «Infelix Dido» in Cinquecento Tragedy*, «Il Veltro» XL III 4, 316-320

TERPENING 1997

R.H. Terpening, *Lodovico Dolce, Renaissance man of letters*, University of Toronto Press, Toronto

TIRABOSCHI 1833

G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, vol. III. *Dall'anno 1400 al 1600*, per Nicolò Bettoni e C., Milano

TISSONI BENVENUTI - MUSSINI SACCHI 1983

A. Tissoni Benvenuti; M.P. Mussini Sacchi (a cura di), *Teatro del Quattrocento: le corti padane*, UTET, Torino

TITONE 1979

V. Titone, *Riflessi della cultura controriformistica nell'arte tragica di G.B.G. Cinthio*, «Quaderni di filologia italiana» I, 189-275

TOFFANIN 1950

G. Toffanin, *Il Cinquecento*, F. Vallardi, Milano (I ed. 1927)

TOMASSINI 1996

S. Tomassini (a cura di), *L. Dolce, Didone tragedia*, Edizioni Zara, Parma

TONELLI 1924

L. Tonelli, *Il conato tragico. Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri*, Modernissima, Milano

TOSCANO 2005-2006

G. Toscano, *Andrea Mantegna, Isabella d'Este e la contessa di Acerra*, «Atti dell'istituto veneto di scienze lettere ed arti. Classe di scienza morali lettere» CLXIV, 145-151

TOSCHI 1955

P. Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Einaudi, Torino

TOTOLA 2002

G. Totola, *Donne e follia nell'epica romana: Virgilio, Ovidio, Lucano, Stazio*, Mimesis, Milano

TURNER 1926

R.L. Turner, *Didon dans la tragédie de la renaissance italienne et française*, Fouillot, Paris

UGHI 1804

L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, vol. I, per gli eredi di Giuseppe Rinaldi, Ferrara

ULIVI 1959

F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, C. Marzorati, Milano

VALLAURI 1970

T. Vallauri, *Storia delle Università degli studi del Piemonte*, Forni, Bologna (=Torino, 1845)

VENTRICELLI 2008-2009

L. Ventricelli, *Non più 'cortegiani', ma complici e assassini*, «La nuova ricerca» XVII-XVIII, 73-81

VENTRICELLI 2009

L. Ventricelli, *'Tanatos' in scena: suicidi, omicidi, agonie*, «Studi Rinascimentali» VII, 31-37

VILLARI 1988

S. Villari, *Per l'edizione critica degli Ecatommiti*, Sicania, Messina

VILLARI 1996

S. Villari (a cura di), *Giovan Battista Giraldi Cinzio, Carteggio*, Sicania, Messina

VILLARI 2002

S. Villari (a cura di), G.B. Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. 190*, Centro interdipartimentale di studi umanistici, Messina

VISCONTI 1950

A. Visconti, *La storia dell'Università di Ferrara (1391-1950)*, Zanichelli, Bologna

VOLPICELLI 1960

L. Volpicelli, *Il pensiero pedagogico della Controriforma*, Sansoni Firenze

VON ALBRECHT 2004

M. Von Albrecht, *Riflessione virgiliana sul tragico*, «Aevum Antiquum» IV, 87-93

WEINBERG 1961

B. Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, vol. I, University of Chicago Press, Chicago

WEINBERG 1970-1974

B. Weinberg (a cura di), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento* vol. I, Laterza, Roma-Bari

WHITBY – HARDIE 1987

M. Whitby; P. Hardie (eds.), *Homo Viator. Classical Essays for J. Bramble*, Bristol Classical Press & Bolchazy-Carducci Publishers, Bristol-Oak Park

WIGODSKY 1972

M. Wigodsky, *Vergil and early Latin Poetry*, F. Steiner Verlag GMBH, Wiesbaden

WILLIAMS 1920

R.C. Williams, *Epic Unity as discussed by Sixteenth-Century Critics in Italy*, «Modern Philology» XVIII 7, 95-112

WILLIAMS 1971

R.D. Williams, *Dido's Reply to Aeneas* (AEN. 4. 362-387), in H. Bardon; R. Verdière (éds.), *Vergiliana. Recherches sur Virgile*, Brill, Leiden, 422-428

WILSON-OKAMURA 2010

D.S. Wilson-Okamura, *Virgil in the Renaissance*, Cambridge University Press, Cambridge

WILLIAMSON 1951

E. Williamson, *Bernardo Tasso*, Edizioni di storia e letteratura, Roma

WLOSOK 1999

A. Wlosok, *The Dido Tragedy in Virgil: a Contribution to the Question of the Tragic in the Aeneid*, (trans. eng. by H. Harvey), in P. Hardie (ed.), *Virgil. Critical Assessments of Classical Authors*, Routledge, London-New York, 158-181

ZABUGHIN 2000

V. Zabughin, *Virgilio nel Rinascimento italiano da Dante a Torquato Tasso. Fortuna, studi, imitazioni, traduzioni e parodie, iconografia*, voll. II, Università degli studi di Trento, Dipartimento di scienze filologiche e storiche, Trento (=Bologna 1921-1923)

ZANCAN 1986

M. Zancan, *La donna*, in, A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, vol. V, *Le questioni*, G. Einaudi, Torino, 765-827

ZONTA 1934

G. Zonta, *Rinascimento, Aristotelismo, Barocco*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» CIV, 1-63; 185-240

ZORZI 1977

L. Zorzi, *Il teatro e la città: saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino

ZORZI 1985

L. Zorzi, *Enciclopedia Einaudi*, vol. XII, 495-530, s.v. *Scena*

ZORZI 1987

L. Zorzi, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in F. Cruciani; D. Seragnoli (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, Il Mulino, Bologna, 101-123

ZORZI – INNAMORATI - FERRONE 1982

L. Zorzi; G. Innamorati; S. Ferrone (a cura di), *Il Teatro del Cinquecento: i luoghi, i testi e gli attori*, Sansoni, Firenze

ZUMBO 1984

A. Zumbo, *Enciclopedia Virgiliana I* 224-226, s.v. *Apollonio Rodio*