

MARZIA PIERI

## Il debutto dell'orrore: *l'Orbecche* di Giraldi Cinzio (1541)

*L'Orbecche* di Giraldi Cinzio, prototipo del senechismo scenico europeo di antico regime, è il frutto iperletterario di un laboratorio drammaturgico cortigiano diretto e normato dall'alto con ambiziosi intendimenti politici; gode di un immediato successo rappresentativo e editoriale<sup>1</sup>, è snobbata dagli addetti ai lavori e rimossa dalla storia ufficiale dell'aristotelismo cinquecentesco, e nondimeno accolta e rielaborata presso i pubblici di tutta Europa (a cui perviene tramite migrazioni di attori e di intellettuali 'irregolari' legati all'arcipelago ereticale) in una cospicua serie di succedanei. Fu scritta per essere messa in scena nel 1541 davanti alla corte estense entro una strategia teatrale che piegava le ragioni della poesia a quelle dello spettacolo, quando i precedenti di tragedie volgari erano minimi e soltanto teorici; il terreno era vergine e la sfida, in quel contesto, appassionante. Ricordiamo che nella complessa reinvenzione moderna del teatro che si compie in Italia nel primo '500 il genere occupa uno spazio decisamente minoritario: mentre infatti la commedia decolla con sicurezza, nel primo trentennio, già quasi subito completa di tutti i suoi elementi e con un'identità drammaturgica chiara e articolata, l'estetica moderna del tragico resta a lungo un problema aperto a molteplici ipotesi di restituzione e di interpretazione: investito di alte aspettative intellettuali e ideologicamente intrigante, viene fatto oggetto di

<sup>1</sup> *L'editio princeps* dell'*Orbecche* del 1543 «in casa de' figliuoli d'Aldo» (contraffatta lo stesso anno e ripresa nel 1547) fu seguita da numerose edizioni tutte veneziane fino alla fine del secolo: Giolito de' Ferrari, 1551, 1558 e 1572; Francesco de Lorenzini, 1560; Domenico Farri, 1578; Francesco Rampazetto, 1583; Fabio e Agostino Zoppini, 1583; Giovanni Battista Bonfadino, 1594; infine *l'omnia* postuma delle nove tragedie giraldiane, curata nel 1583 dal figlio Celso presso il Cagnacini.

un affollato dibattito teorico senza essere quasi mai sottoposto alla verifica del palcoscenico<sup>2</sup>.

Giovanbattista Giraldi è un professore di filosofia allo Studio di Ferrara di formazione latina, che diventa dal 1541 segretario particolare di Ercole II. In questo ruolo, oltre ad assolvere i compiti diplomatici e politici di *routine*, si prodiga in prima persona in una militanza volgare che attraversa tutti i generi (la lirica, il poema, la trattatistica, la novella), e fa del teatro, da sempre organico alla politica estense, il suo obiettivo più ambizioso. Fra gli anni Quaranta e Sessanta egli si impegna infatti in un imponente sforzo di scrittura, messinscena ed esegesi drammatica, assai spregiudicato e originale, di nove tragedie, di una pastorale e di una commedia, affiancate da paralleli scritti di poetica. In questi anni il profilo di una possibile tragedia moderna è ancora aperto a ipotesi diverse e tutte libresche, ed egli, nel suo fresco slancio sperimentale, la definisce come linguaggio espressivo di alto intrattenimento, suscettibile di consumi diversi (la visione dello spettacolo, prima di tutto, ma anche l'ascolto in letture drammatizzate e infine la lettura silenziosa)<sup>3</sup>, sommovitore di forti emozioni e severamente educativo. Offerta al Principe come prestigioso volano encomiastico e propagandistico, la tragedia scandaglia le contraddizioni del potere, scava nelle inquietudini di personaggi fragili e smarriti, esprime i disagi di una società avviata alla decisiva crisi controriformistica, racconta la sconfitta degli ideali umanistici del rapporto fra virtù e fortuna e fronteggia, almeno nella prova inaugurale dell'*Orbecche*, l'angosciosa ipotesi del trionfo di un orrore irrazionale e senza riscatto. Questa prima tragedia volgare italiana, recitata e non soltanto scritta, resta tuttavia un *unicum* all'interno del laboratorio giraldiano,

<sup>2</sup> All'incerto decollo cinquecentesco della tragedia sui palcoscenici europei è dedicato il volume collettaneo GUASTELLA 2006.

<sup>3</sup> Consumi diversi che presuppongono, peraltro, diverse reazioni nei destinatari, in grado di sopportare meglio la violenza nel privato consumo libresco dei testi piuttosto che nella diretta visione dello spettacolo, per cui «quelle [*tragedie*] terribile (se gli animi degli spettatori forse le aborriscono) possono essere delle scritture, queste di fin lieto delle rappresentazioni» (*Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in GIRALDI CINZIO 1973, 184).

che si volge quasi subito ad esplorare l'alternativa drammaturgica più rassicurante delle tragicommedie patetiche a lieto fine, costruite su intrecci lacrimosi in cui i re, padri o pretendenti, hanno sempre ragione, e la responsabilità del male comincia a ricadere su una serie di malvagi cortigiani, precorritori di Jago, che liberano i sovrani ingannati da imbarazzanti responsabilità. Ma non è la chiave sociologico-politica, molto in auge nelle bibliografie critiche di qualche anno fa, la più utile per analizzare questi componenti, bensì, credo, quella più concretamente teatrale – che vorrei provare ad affrontare qui – di come portare in palcoscenico l'orrore e la violenza.

A Ferrara il lungo principato di Ercole I (ben 34 anni, cioè una vera 'era' culturale, paragonabile a quelle di Elisabetta d'Inghilterra o di Luigi XIV) aveva fondato, intorno ai famosi volgarizzamenti plautini e terenziani allestiti nelle feste di corte a partire dal 1486, un primato scenico identitario e prestigioso; dopo di lui i successori, regnanti o satelliti, continuano a coltivare in proprio la passione di famiglia per tutto il '500, ma negli anni '40 questo primato è ormai offuscato dal 'sorpasso' dei commediografi toscani sullo stesso Ariosto, linguisticamente sprovvisto, secondo Machiavelli, dei «sali che ricerca una commedia» e degli indispensabili «motti fiorentini»<sup>4</sup>. Così Giraldi tenta un rilancio, puntando sull'innovazione tragica entro un arengo nazionale, fino ad allora esclusivamente libresco, in cui si erano avvicendate senza particolare incisività le declamazioni oratorie dei pomponiani che a Roma recitavano Seneca in latino e le discussioni negli Orti Oricellari dei fiorentini e di Trissino intorno ai possibili modelli di favola volgare ellenizzante, storica, mitologica o patetica (sempre di sola lettura), e sottopone alla corte e a una serie di ospiti illustri attivamente interessati al problema una prova drammaturgica ambiziosamente fondativa che si misura con il palcoscenico. Questo gentiluomo conformista e ingegno-

<sup>4</sup> Nel *Discorso intorno alla nostra lingua* il giudizio restrittivo investe, fra le commedie ferraresi, anche quelle di Ariosto, a cui pur Machiavelli riconosce il pregio di «una gentil composizione e uno stile ornato ed ordinato», nonché di un «nodo accomodato e meglio sciolto» (MACHIAVELLI 1982, 63).

so, letterato per dovere d'ufficio sempre impacciato e verboso, è un formidabile raddomante di modernità, e, nel solco di una tradizione locale che risaliva a Boiardo e ad Ariosto, e che Tasso, Pigna e Guarini avrebbero perseguito a loro volta dopo di lui, si assume con entusiasmo il compito di corago, responsabile direttore di scena in tutte le fasi della rappresentazione.

Egli riprende l'intuizione fortunata di un oscuro collega di primo '500, Antonio Cammelli detto il Pistoia, che già aveva mescolato Boccaccio con Seneca utilizzando in chiave luttuosa il serbatoio novellistico naturalmente contiguo alla commedia: nel 1499 costui aveva scritto, e forse allestito durante la quaresima, una tragedia «scura» in terza rima offerta a Isabella Gonzaga, la *Panfila*, che trasferiva la novella di Tancredi e Ghismonda in una Tebe borgognona. Era solo una *variatio* ingegnosa dei cartelloni cortigiani di quegli anni in cui si drammatizzava un po' di tutto (Plauto e Terenzio, ma anche Virgilio, Ovidio e Luciano), dove l'amore proibito di Panfila e Filostrato si intreccia sommariamente con la polemica anticortigiana di Tindaro, un servitore deluso e vendicativo. Il concetto di tragico (che ha vagamente a che fare, secondo Leon Battista Alberti, con le sventure dei tiranni) è ancora inaccessibile a un semicolto come il Cammelli, per cui l'unico riferimento a disposizione è il Seneca dell'epoca, poco decifrabile dal punto di vista drammaturgico, autore di scuola apprezzato soprattutto come giacimento di *sententiae* da annotare e memorizzare<sup>5</sup>, utilizzato come fantasma a introdurre un dispositivo – stravagante rispetto alla poetica ma plausibile in palcoscenico – che mescola i cinque atti con prologo della commedia ai cori propri della tragedia. Plutone gli ha concesso di risalire dagli Inferi come sedicente autore, in gioventù, di un'analogia storia amorosa, che viene ora riproposta come ammonimento edificante al pubblico contemporaneo:

Silenzio adunque. Io son di quel Morale  
 el spirito, a cui el corpo fe' Nerone  
 morire inanzi il corso naturale;

<sup>5</sup> Su questi utilizzi di Seneca cfr. CAPIROSSI 2020.

venuto qui, mandato da Plutone,  
 per lucidarvi un amoroso caso,  
 da me descritto quando fui garzone,  
 de dui spiriti amanti: il re suaso  
 che per render di loro al mondo exempio  
 desser la vita a questo rotto vaso<sup>6</sup>.

In questo fortuito esperimento che saccheggia soprattutto Boccaccio, Seneca è una referenza di regalità e di alta moralità entro una nozione di tragico meramente retorica; l'intuizione dell'autore era comunque azzeccata, e infatti la sua *Panfila*, più che a corte, ebbe successo a Venezia, dove se la portò dietro l'attore Cherea insieme ad altri di quegli esclusivi copioni, per recitarla ad un pubblico più ampio e promuoverne la stampa<sup>7</sup>. Di quel successo si ricorda certamente Giraldi, quando sceglie per la sua *Orbecche* lo stesso *mix* boccaccesco-senecano, cioè una favola «nata/da cosa nova e non da istoria antica»<sup>8</sup> in grado di offrire allo spettatore ignaro del finale adeguata *suspence*; la compone in due mesi e la supporta di un imponente paratesto di poetica, costituito 'a caldo' da: una *Lettera sulla tragedia* indirizzata al duca Ercole II subito dopo la prima rappresentazione (una sorta di auto-recensione per controbattere la stroncatura di uno spettatore insoddisfatto); dalla lettera dedicatoria e dall'appendice la *Tragedia a chi legge* che corredano l'edizione del 1543 (l'unica promossa in vita di tutto il suo teatro, per il resto uscito a stampa soltanto postumo); e dall'opuscolo anonimo intitolato *Giudizio di una tragedia di Canace e Macareo* che polemizza con l'orrida ma eterodossa inverosimiglianza della mitologica *Canace* di Sperone

<sup>6</sup> A. Cammelli, *Panfila*, in TISSONI BENVENUTI, MUSSINI SACCHI 1983, 403.

<sup>7</sup> Nel 1507 Francesco de' Nobili, detto Cherea, diventato famoso nelle recite di corte ferraresi, si tiene un fascio di copioni col proposito di sfruttarli in proprio sul mercato veneziano; nel giro di un anno riscuote un tale successo da richiedere al Senato un privilegio esclusivo di stampa e una postazione fissa per esibirsi a Rialto, cuore simbolico della città, che tuttavia gli viene negato; fra le stampe che escono comunque *a latere* delle recite c'è, nel 1508, la *princeps* della *Panfila* «per Manfredo Bono de Monferrato», seguita da ben altre cinque (a Venezia: senza luogo né data ad istanza di M.F. Benvenuto; nel 1515 e 1516 per Melchiorre Sessa e nel 1518 per Zorzi di Rusconi, e a Milano nel 1519 per Jo. Da Castione).

<sup>8</sup> *Orbecche. La Tragedia a chi legge*, in CREMANTE 1988, 436.

Speroni. Tutte queste riflessioni confluiscono, nel 1554, nell'organico *Discorso intorno al comporre delle Commedie e delle tragedie* e in un'epistola latina di quattro anni dopo indirizzata allo stesso Speroni<sup>9</sup>. Teoricamente Giraldi ha ben presente Aristotele e la sua mimesi agita vincolata al rispetto del verosimile, ma se ne serve solo come di un punto di partenza, rivisto e corretto dalla *gravitas* latina che trova in Seneca la sua più alta espressione:

Et ancora che Aristotile ci dia il modo di comporle [*le tragedie*] egli, oltre la sua natia oscuritade, la quale (come sapete) è somma, riman tanto oscuro e pieno di tante tenebre, per non vi esser gli auttori de' quali egli adduce l'autoritadi e gli esempi per confirmatione de gli ordini e delle leggi ch'egli impone a gli scrittori d'esse, ch'affatica è intesa, non dirò l'arte ch'egli insegna, ma la diffinitione ch'egli dà della Tragedia<sup>10</sup>.

All'oscurità della *Poetica* e alla «rozza semplicità» delle «novellucce» greche il Cinzio oppone dunque, in nome di un legittimo evolucionismo storico del gusto e della sensibilità, il grande modello senecano, che le ha sorpassate in maestà e grandezza (prima di lui, con analoga spregiudicatezza, Bibbiena aveva aggiornato Plauto per rifondare la moderna commedia):

Quando avessi io a parlare [...] di Seneca mi darebbe il cuore di mostrarli che tanto più prudente e più grave è Seneca d'ogni greco, quanto i romani in maestà avanzano ogni grandezza greca [...] Or di quanta autorità sia stato Seneca (il tragico dico, non il morale) appresso lui [*Quintiliano*], il confirmare che egli fa gli ordini delle sue figure colla autorità delle tragedie di Seneca il mostra apertamente; ancora che, come malizioso spagnuolo, nel far menzione de' tragici latini, abbia di lui taciuto. Egli è ben vero che era degno che quel felice e giudizioso spirito fusse nato a tempi di miglior lingua, ché forse avria fatto chiaro a chi lo dannava, che si saria anco saputo servire dell'uso di que' tempi, come fece di quello nel quale egli scrisse; nel quale tempo già la lingua latina con l'impero era caduta della sua maestà. Ma, negli argomenti, nella disposizione, ne' numeri, nella gravità, nel terribile, nel pietoso, nelle sentenze, nel descrivere le cose, ancora che in qualche luogo egli troppo in ciò si sia piaciuto,

<sup>9</sup> Cfr. ROAF, 1991.

<sup>10</sup> Così nella dedicatoria a Ercole II dell'*editio princeps*, in CREMANTE 1988, 283.

nel decoro, nella prudenza, nella vivacità, negli spiriti, nel legare e sciogliere le favole egli si scuopre tale che merita esser tenuto da molto più che non credono costoro<sup>11</sup>.

Seneca, dunque, assurge a modello per la forza dei suoi robusti intrecci e di un linguaggio alto indubitabilmente teatrabile; con questo decoro, obbligato attributo dello spettacolo tragico, rischia tuttavia di confliggere la realizzazione materiale dello spettacolo, allestito in casa dell'autore alla presenza dei duchi e di un eletto pubblico di intenditori con il supporto di esperti collaboratori: lo scenografo Girolamo Contugo, il musicista Alfonso della Viola, e un manipolo di attori maschi aristocratici (compreso il giovane Flaminio, nipote di Ariosto), fra cui spicca il talentuoso Sebastiano Clarignano da Montefalco, acclamatissimo nella lunga parte del nunzio nel quarto atto. Giraldi trasferisce questa volta la vecchia storia del padre tiranno e della figlia ribelle nella reggia di Susa, in un'esotica Persia leggendaria (a distanza di sicurezza da Ferrara), e riutilizza anche lui i cinque atti con prologo della commedia conclusi dai cori delle donne di corte. Questo primo strappo alle regole suscita qualche obiezione e la pretesa verifica – da parte di alcuni ospiti illustri di quella 'prima' che non era possibile ignorare – di una seconda recita senza divisione in atti, ma «il modo greco [...] venne loro tanto a noia che non si potrebbe dire quanto il biasimarono»<sup>12</sup> per cui, nella successiva replica domenicale, si tornò all'origine. Osserviamo che la durata di una rappresentazione tragica, per volere del duca, doveva essere di ben sei ore, cioè piuttosto impegnativa<sup>13</sup> e certo poco sopportabile senza pause adeguate.

Nell'*Orbecche* i due protagonisti padre e figlia – superstiti infelici di una famiglia marchiata dall'incesto della regina defunta con il primogenito – si misurano in un confronto all'ultimo sangue (e di sangue ne scorre molto davanti ai primi, attoniti spettatori) sullo sfondo di una reggia di cartapesta ricostruita

<sup>11</sup> ROAF 1982, 127-8.

<sup>12</sup> Giraldi, *Lettera sulla tragedia*, in WEINBERG 1970, I, 480.

<sup>13</sup> Ivi, 485. Per la commedia si ipotizzavano quattro ore di durata.

suntuosamente con macabri trucchi, illusionismi luminotecnici e lugubri musiche<sup>14</sup>. Quella di Giraldis è una consapevole mediazione fra antico e moderno, Grecia e Roma, passionalità e *decorum*, tragedia e commedia, evasione e edificazione, in cui l'autore sfrutta appieno il patrimonio spettacolare delle feste cortigiane estensi per alleggerire con musiche e danze la severità didattica della dizione recitativa in endecasillabi e settenari, e gratificare il pubblico della forte emozione di un orrore visualizzato e agito davanti ai suoi occhi impreparati. Gli apparati delle edizioni moderne di Marco Ariani e Renzo Cremante<sup>15</sup> hanno decifrato i fitti intarsi di citazioni senecane che tramano i versi: il dialogo fra l'Ombra di Tantalo e la Furia del *Tieste* è ripreso nelle prime sequenze del primo atto con Nemesi, le Furie e l'ombra di Selina, in cui si ritrovano anche prestiti dell'*Agamennone* e dell'*Ottavia*; il monologo di Sulmone (III 3) riprende quello di Atreo (205-18); l'*exploit* del nunzio del quarto atto è interamente senecano; la *Medea* è rifiuta nelle scene prima e seconda del secondo atto fra Orbecche e la nutrice; il primo coro si rifà alla *Fedra*<sup>16</sup>. Il lavoro compositivo, come era consueto in particolare nella poesia drammatica, è fatto di assemblaggi e di riusi.

L'antefatto della favola è evocato nel primo atto, in cui il fantasma dell'incestuosa regina Selina torna dall'Ade, circondata dalle Furie provviste di fiaccole accese in una sequenza notturna e danzata, pregustando la vendetta che sta per colpire la figlia, infantile delatrice involontaria del suo crimine, e annunciando che altro sangue scorrerà in quel giorno nella reggia maledetta; nel secondo atto si chiarisce la situazione: privata delle nozze dall'esclusivo amore del padre-tiranno, Orbecche si era scelta un marito segreto nella persona di Oronte, cortigiano di oscuri natali ma fidato e amatissimo dal re; con lui ha avuto ben due figli; ora che un'emergenza politica rende obbligato il suo matrimonio con il re dei Parti, i due sposi si interrogano angosciati su cosa fare

<sup>14</sup> Cfr. PIERI 1991.

<sup>15</sup> ARIANI 1977 e CREMANTE 1988.

<sup>16</sup> Sull'assoluta preminenza giraldiana nel senecismo europeo cinquecentesco cfr. CREMANTE 1988, 270-2.

e decidono di confessare la verità, confidando nel perdono del sovrano. Nel terzo atto Sulmone, furente e geloso dopo la rivelazione, si confronta con i suoi consiglieri circa le misure da prendere in un lungo dibattito a proposito di onore, fedeltà, giustizia e clemenza, e medita un'atroce vendetta fingendo benevolenza; nel quarto atto il messo straziato descrive al coro delle donne di Susa la strage orrenda del genero e dei nipotini innocenti che si è consumata nel fondo della torre con dovizia di dettagli macabri, e nel quinto c'è il gran finale di una raddoppiata catastrofe, questa volta a scena aperta: il re si compiace con i suoi di aver lavato l'onta al proprio onore, si consiglia con loro su come allestire il suo orrendo trionfo, e convoca la figlia per offrirle i doni di nozze, collocati su una sorta di palco sopraelevato nella sala del trono; costei confida alla nutrice i propri oscuri presagi e, tremando al cospetto del padre sorridente, è invitata a scoprire il velo che ricopre due grandi vassoi d'argento: «Così, figliuola mia, vo' che tu faccia. / Or leva quel zendado et ivi sotto / vedrai la mia allegrezza e 'l tuo contento»<sup>17</sup>.

Si rivelano brutalmente agli occhi dell'eroina e del pubblico la testa e le mani mozzate di Oronte e i corpicini dei figli trafitti dai pugnali in una scena completamente agita di forte impatto, a cui segue una fulminea sequenza di omicidio-suicidio. Lei pugnala a morte il padre, ne brandisce trionfalmente il capo sanguinante, quindi si uccide davanti alla nutrice e alle ancelle inorridite. L'effetto-sorpresa, presso un pubblico-cavia precettato in un esperimento d'avanguardia, e che pure di manichini di teste mozzate di Orfei e Giovanni Battista ne aveva già viste altre, è dirompente grazie al rigore del verosimile, come sottolinea Giraldi a Giulio Ponzio Ponzoni che aveva recitato nei panni di Oronte:

E ha ciò in loro [*scil.* una forte emozione nell'animo delle spettatrici] alle volte tanta forza che, per lo timore e per la pietà, ne isvengono. Come avvenne, messer Giulio, della Guerriera vostra, la quale nella rappresentazione della nostra *Orbecche*, veduta la testa di Oronte, la persona del quale voi rappresentavate, subito cadde come morta,

<sup>17</sup> *Orbecche*, in CREMANTE 1988, 417.

non altrimenti che se voi veramente avesse veduto morto. Ma non fu ciò meraviglia in questa giovane, ché in donzella innamorata agevolmente cade il timore e la compassione. Maraviglia fu ben che in M.H., giovane straniero, vi avesse quella rappresentazione la forza che vi ebbe: il che ci può mostrare quanta sia la virtù di queste azioni, se sono rappresentate da persone simili a voi, e da altri che siano parimente ammaestrati dal nostro messer Sebastiano Montefalco, l'azione del quale è miracolosa, ed è stata conosciuta per tale non solo nella mia *Orbecche*, ma molto prima nella *Cassaria* e nella *Lena* dell'Ariosto, quantunque fossero, e questa e quella, di varia natura<sup>18</sup>.

Questione di contesto, di interpretazione attoriale<sup>19</sup> e, naturalmente, di relativa *naïveté* di spettatori più o meno vulnerabili (come la giovane fidanzata del Ponzoni) o poco competenti (come l'anonimo M.H., forse un cortigiano francese della duchessa Renata digiuno di rappresentazioni teatrali ancora sconosciute nel suo paese)<sup>20</sup>. Del resto il prologo, oltre a fornire alcune preliminari indicazioni di materia poetica, aveva messo tutti sull'avviso, e in particolare le spettatrici, promettendo emozioni forti e invitando gli astanti ad andarsene finché erano in tempo, salvo trascinarli subdolamente in un'altra dimensione senza possibilità di tornare indietro:

Vi troverete in un istante in Susa,  
città nobil di Persia, antica stanza  
già di felici re, com'or d'affanno  
e di calamitadi è crudo albergo.  
Forse vi par, perché non v'accorgete  
velocissimamente camminare,  
che siate al vostro loco, e siete in via

<sup>18</sup> *Discorso intorno al comporre della comedia e della tragedia*, in GIRALDI CINZIO 1973, 198.

<sup>19</sup> «La forza della viva voce è maravigliossissima, 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. Ho ancora, messer Giulio, negli occhi la meraviglia ch'io vidi in que' signori che il videro, e l'udirono rappresentare il messo della mia *Orbecche*. 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 per la compassione ch'egli indusse negli animi degli spettatori, tutti rimanessero come attoniti» (ivi, 220).

<sup>20</sup> Cfr. PIERI 2021.

e già vicini alla città ch'io dico  
 [...]
   
 Ma che restate, oimè, perché nessuno  
 di voi si parte? Forse vi pensate  
 che menzogna si sia ciò ch'io vi dico?  
 Egli è pur vero, e già ne sete in Susa;  
 e nel tornar v'accorgete bene  
 quanti mar, quanti monti e quanti fiumi  
 averete a varcar, prima che giunti  
 ne siate tutti a la cittade vostra:  
 che non vi farà agevole la via  
 il poeta al tornar, com' hora ha fatto<sup>21</sup>.

Al suo pubblico ignaro l'autore offre dunque l'esperienza nuova della tragedia come esplorazione soggettiva e conturbante di un orrore esperito a scena aperta e costruito con le suggestioni illusionistiche dell'apparato e il *pathos* lirico-musicale della parola recitata. Più tardi i macelli dell'*Orbecche* appariranno ai teorici aristotelici delle goffe esagerazioni grandguignolesche e lo spettacolo tragico, in Italia, si attesterà su altri paradigmi senza peraltro decollare mai veramente, impacciato da un sovrappiù di letterarietà, per cui l'effetto dirompente di quella 'prima', fondata su emozioni forti, resta quanto mai significativo. Nel suo bilancio drammaturgico di fine secolo Angelo Ingegneri (che aveva diretto nel 1585 l'iper-filologico e monumentale *Edipo re* al teatro Olimpico di Vicenza) liquida l'*Orbecche* senza neanche nominarla, fornisce una ricetta 'regolare' di componimento tragico, consiglia di accorciare la durata delle recite, e respinge la legittimità del prologo e dell'utilizzo di fantasmi e balletti:

Ben in suo cambio [*scil.* al posto del prologo], non senza l'esempio d'approbati antichi, hanno usato l'ombre. Ma queste a me, se per altro non venissero a fare qualche raro et importante effetto, come che esse fossero dall'istoria poste innanti, non piacquero mai più che tanto, così per molte altre ragioni, come per la difficoltà della rappresentazione, non avend'io giamai veduto ombra in scena se non ridicolmente introdotta. Molto meno adunque saranno degni di loda coloro che ve ne caccian più d'una, e ne vengono a fare una

<sup>21</sup> *Orbecche*, in CREMANTE 1988, 294-7.

mezza comedia di spiriti infernali da spaventare i bambini e mover altrettanto a riso le persone mature<sup>22</sup>.

Nella sua prospettiva, integralmente antiquaria e filologica, la strategia impressiva di Giraldi di manipolare le emozioni degli spettatori, gli appare goffa e risibile, e infatti la palma di perfetta tragedia volgare è assegnata da lui all'ellenizzante *Sofonisba* di Trissino e all'elegante *Canace* di Sperone Speroni, che appariva al Cinzio uno snervato e diseducativo esercizio di stile, carico di inverosimiglianze, evasione pedestre offerta ad un pubblico accademico, che l'avrebbe infatti dovuta vedere all'interno di una festa carnevalesca e conviviale<sup>23</sup>.

Il successo dell'*Orbecche* genera immediate riprese e lancia nelle vicinanze del ducato una moda tragica emulativa inaugurata appunto, nel 1542, da Speroni e ripresa con altrettanta baldanza da altri autori veneti che si mettono a scrivere e recitare tragedie volgari nei palazzi veneziani delle compagnie della Calza in versioni da camera spesso cariche di orrori puramente decorativi (per esempio la truculenta *Marianna* di Ludovico Dolce, tratta da Flavio Giuseppe, in cui Erode fa strage dell'intera famiglia e ci sono addirittura teste mozzate parlanti), testi effimeri o di sola lettura in definitiva assai poco tragici. Ma l'irradiazione dell'*Orbecche* è di ben più ampio raggio: la diffondono oltralpe, più che i libri, le memorie di spettatori in carne e ossa e i viaggi degli attori dell'Arte, che da subito intuiscono il potenziale scenico dell'orrore<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, in MAROTTI 1974, 278.

<sup>23</sup> In verità la recita andò a monte all'ultimo momento per l'improvvisa morte di Angelo Beolco che doveva esserne il protagonista e la *Canace*, pur fortunatissima nelle accademie, rimase confinata alla sola lettura (cfr. SAVARESE 1976).

<sup>24</sup> Nel 1567 due grandi dive dell'Arte si sfidano a Mantova in declinazioni tragiche patetiche e orrorose che scatenano gli entusiasmi di opposte tifoserie, di cui riferisce il segretario ducale Luigi Rogna: Vincenza Armani «era lodata per la musica, per la vaghezza degli abiti et per altro, benché il soggetto della sua tragedia non fosse e non riuscisse così bello», mentre Barbara Flaminia si esibisce in una cruenta riduzione della novella di Marganorre e Drusilla (*Orlando Furioso*, XXXVIII), dove «sopra il corpo del primo suo sposo, poco dianzi ammazzato in scena, per vendetta diede a bere il veleno dopo haverne bevuto anch'essa, onde l'uno e l'altro morì sopra quel corpo, et il padre, che perciò voleva uccidere tutte le donne, fu dalle donne lapidato e morto» (D'ANCONA 1891, II 451).

Nell'inquieta cerchia della duchessa Renata di Francia, in odore di calvinismo, c'è un francescano eterodosso e presto costretto all'esilio, Michelangelo Florio, a cui si deve far risalire la grande fortuna elisabettiana di Giraldo Cinzio per il tramite del figlio Giovanni, che diverrà il più importante divulgatore della cultura italiana a Londra; da Ferrara molti gentiluomini e diplomatici francesi riportano nella loro patria, ancora poco avvezza al teatro, le esperienze di spettacoli fatte alla corte di Ercole II e molti testi: il cupo poeta cabalista Jean Edouard Mounin traduce e rielabora la *pièce* giraladiana con il titolo *Orbecc-Oronte*, moltiplicandone grottescamente i dettagli macabri e inaugurando un filone di tragedie nere affollate di cadaveri e mutilazioni che, «nel contesto insanguinato delle circostanti guerre di religione»<sup>25</sup> si fanno specchio fedele degli orrori della storia; l'opera, fortunatissima, è dedicata a Enrico di Guisa, capo della Lega anti-Valois; l'autore, che nel 1586 muore ammazzato un anno dopo averla pubblicata, sottolinea questo profondo legame fra la tragedia e il livido presente nell'*Argomento*, dove «un tel étalage de sang et de violence» potrà, a suo dire, «ramener en souvenance quelque histoire que notre France depuis quelque an nous a a fait voir ou ouïr»<sup>26</sup>.

L'*Orbecche* arriva anche nella lontana Spagna, offrendo un modello di riferimento per la futura drammaturgia del *Siglo de oro*, nel baule di una compagnia di comici guidati dal ferrarese Alberto Naselli, detto Zan Ganassa, marito di Barbara Flaminia, che fa fortuna nel decennio '70-'80 a Madrid recitando componimenti sacri e profani. Del resto gli attori di mestiere coltivano con grande successo anche il tragico accanto ai lazzi delle maschere, e lo ricavano dalle più varie scritture (a partire da Ariosto), saccheggiando e riadattando in forme più agili e popolari i componimenti inerti dei letterati; nello zibaldone manoscritto redatto dal Magnifico della Compagnia, il padovano Abagaro Baldi, detto Stefanelo Botarga, figurano *La tragedia de la Orbeque* in forma di canovaccio e una parziale traduzione spagnola dell'originale

<sup>25</sup> GORRIS 1991, 210.

<sup>26</sup> Ivi, p. 204.

giraldiano, in cui il coro è sostituito dal nuovo personaggio del sacerdote Erifile, per le esigenze di maneggevolezza imposte dai corrales pubblici madrileni<sup>27</sup>.

Mentre dunque in Italia lo spettacolo tragico, costoso e di tristo augurio per i principi che non amano molto finanziarlo, praticamente scompare dalle scene, e la tragedia si ritira nei libri o nelle pubbliche lettura d'accademia, in altri contesti la pietà e il terrore funzionano alla grande presso gli spettatori paganti dei teatri pubblici, e le storie nere del pioniere Giraldi offrono agli uomini di scena un bacino di invenzioni di grande successo.

MARZIA PIERI  
Università di Siena  
marzia.pieri@unisi.it

#### ENGLISH TITLE

The Horror Debut: Giraldi Cinzio's *Orbecche* (1541)

#### ABSTRACT

In 1541 Giraldi Cinzio's *Orbecche*, the first modern vernacular tragedy, was staged in Ferrara, boldly bringing Senecan horrors to the stage, and although snubbed by orthodox Aristotelians, it was an extraordinary success and reached audiences throughout Europe through, above all, the Comici dell'Arte.

#### KEYWORDS

Seneca — Giraldi Cinzio — *Orbecche* — Tragedy — Comici dell'Arte

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ARIANI M. (ed.), *La tragedia del Cinquecento*, 2 voll., Torino 1977.

CAPIROSSI A., *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento*, Firenze 2020.

CREMANTE R. (ed.), *Teatro del Cinquecento, La tragedia*, Milano-Napoli 1988.

<sup>27</sup> Cfr. DEL VALLE OJEDA CALVO 2007.

- D'ANCONA A., *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino 1891.
- DEL VALLE OJEDA CALVO M., *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma 2007.
- DIGBY PEEBLES K., SCARLATA G. (edd.), *Representing the Life and Legacy of Renée de France. From Fille de France to Dowager Duchess*, Cham (Switzerland) 2021.
- GIRALDI CINZIO G.B., *Scritti critici*, a c. di C. Guerrieri Crocetti, Milano 1973.
- GORRIS R., *La poetica giraldiana dell'orrore: rifrazioni francesi*, «Schifanoia» 12, 1991, 201-13.
- GUASTELLA G. (ed.), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Roma 2006.
- MACHIAVELLI N., *Discorso intorno alla nostra lingua*, a c. di P. Trovato, Padova 1982.
- MAROTTI F. (ed.), *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano 1974.
- PIERI M., *Mettere in scena la tragedia. Le prove del Giraldi*, «Schifanoia» 12, 1991, 129-42.
- PIERI M., *Renata di Francia and the Theater: Some Hypotheses*, in DIGBY PEEBLES, SCARLATA 2021, 219-46.
- ROAF C. (ed.), *S. Speroni, «Canace» e scritti in sua difesa – G.B. Giraldi Cinzio, Scritti contro la «Canace». Giudizio ed epistola latina*, Bologna 1982.
- ROAF C., *La questione del verosimile nella teoria drammatica di G.B. Giraldi Cinzio ed in particolare nella sua critica della Canace*, «Schifanoia» 12, 1991, 143-9.
- SAVARESE N., *In morte di Angelo Beolco detto Ruzante. La «Canace» dello Speroni*, «Biblioteca teatrale» 15-16, 1976, 170-90.
- TISSONI BENVENUTI A., MUSSINI SACCHI M.P. (edd.), *Teatro del Quattrocento. Le corti padane*, Torino 1983.
- WEINBERG B. (ed.), *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, 4 voll., Bari 1970.