

ALESSANDRA TRAMONTANA

GLI *EUDEMONI* DI GIRALDI CINTHIO:
UN ESPERIMENTO FALLITO?

Nell'ambito di una opportuna ricognizione critica degli *Eudemoni*, l'unica commedia scritta da Giovan Battista Giraldi Cinthio, propedeutica a una nuova edizione attualmente in allestimento¹, è parso opportuno riflettere su certi aspetti che,

¹ La commedia giraldiana oggi può leggersi nell'edizione curata da PH. HORNE, *Gli Eudemoni. An Italian Renaissance Comedy by G. B. Giraldi*, edited with Introduction, Notes and Glossary, Lewiston, Queenston, Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1999, impresa senz'altro lodevole perché consente un approccio chiaro e diretto al testo, sanando le difficoltà che a lungo ha posto l'edizione ottocentesca: G. B. GIRALDI, *Gli Eudemoni*, a cura di G. FERRARO, Ferrara, Domenico Taddei e Figli, 1877. Al di là, tuttavia, di un'opportuna revisione testuale, autorizza la messa in cantiere di una nuova edizione della commedia l'intrinseca fisionomia del libro di Horne, palesemente dedicato a un pubblico anglofono e come tale fornito di sussidi (in calce al volume, ad esempio, può leggersi un curioso *Glossary* che traduce in italiano corrente forme tipiche del volgare cinquecentesco dell'Italia del nord), che a lettori italiani, non necessariamente specialisti di letteratura rinascimentale, paiono superflui, se non addirittura fuorvianti. È assente, di contro, un commento che vada oltre la mera parafrasi in inglese dei versi, a volte accompagnata dalla resa in italiano moderno del vocabolo in oggetto, mentre al contrario si sente l'esigenza di un approccio al testo più consapevole sotto il profilo sia linguistico che storico-culturale, che analiticamente (e non solo in sede di introduzione come fa Horne) documenti, per esempio, i debiti di Giraldi

A. TRAMONTANA, *Gli «Eudemoni» di Giraldi Cinthio: un esperimento fallito?*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 71-98.

pur già dibattuti da alcuni studiosi, non sempre tuttavia hanno offerto risultati univoci e, di conseguenza, definitivi². Senza alcuna pretesa di spazzar via le zone d'ombra ancora presenti, è forse possibile dire ancora qualcosa su un'operazione culturale apparentemente all'opposto rispetto ai canonici interessi tragici dell'umanista, prendendo le mosse da un interrogativo tanto semplice quanto essenziale: perché gli *Eudemoni*, giunti a noi attraverso un manoscritto autografo³, non furono mai pubblicati né per le cure di Giraldis, né in seguito dai suoi

con la tradizione della commedia sia classica che coeva, mettendo pure in luce di volta in volta gli aspetti peculiari del testo teatrale dell'umanista.

² Ineludibile per chi voglia affrontare lo studio degli *Eudemoni* la lettura dell'articolata *Introduzione* dell'edizione di Horne come pure del contributo di A. GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni» e le teorie giraldiane sulla commedia*, «Schifanoia», 12 (1991), pp. 189-99, di cui Horne inspiegabilmente non tiene conto; utile pure il saggio di R. BRUSCAGLI, *G. B. Giraldis: comico, satirico, tragico*, in ID., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri Lischi, 1983, pp. 161-86.

³ È conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara, con collocazione Cl. I 407 (cfr. http://manus.iccu.sbn.it/opac_SchedaScheda.php?ID=0000193714). Interamente autografo (tranne la c. 1, di mano settecentesca) e parzialmente ma irrimediabilmente danneggiato dall'umido nella plicatura centrale di ciascuna carta, come nota HORNE, *Gli Eudemoni*, p. 119, è indubbio che il codice presenti pochi interventi e integrazioni. Stupisce pertanto quanto afferma GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni»*, p. 189, secondo cui «sul manoscritto ci sono molte correzioni autografe che lascerebbero supporre una revisione»; tanto più che, proprio prendendo le mosse da siffatto fallace presupposto, la studiosa avanza una serie di ipotesi su tempi e obiettivi della composizione della commedia su cui forse occorrerà rivedere. Come pure sarà opportuno indagare a fondo sul ruolo giocato dalla trascrizione manoscritta settecentesca dell'autografo (Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea, Cl. I 331 unità codicologica 5), ad opera di Girolamo Baruffaldi (1675-1755), e sul rapporto intercorso tra essa e la stampa ottocentesca già citata, essendo totale, anche in tal caso, il disaccordo tra HORNE, *Gli Eudemoni*, pp. 119-21, e GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni»*, p. 198.

eredi⁴? E perché l'umanista non allude mai a quest'opera nei suoi scritti critici?

In calce alla commedia nel codice si legge: «Il fine de *Gli Eudemoni*, comedia di M. Giovanbattista Giraldi Cinthio, nobile ferrarese, MDXLVIII» (c. 25r); il che offre un sicuro incoraggiamento per la stesura autografa del testo. La riflessione critica sul genere tragico e sul genere comico appare invece già compiuta all'altezza dell'aprile 1543, come certificato alla fine del testo⁵. Superato ormai il presupposto di una strategica

⁴ Se è vero, infatti, che al di là della *Orbecche*, testo stampato a ridosso della sua composizione e della fortunata messa in scena, neanche le altre tragedie giraldiane arrivarono in tipografia vivo l'autore, ciò verisimilmente dipese, come sostiene S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italiq», XVIII (2015), pp. 15-34, da un processo di *labor limae* mai portato a termine dall'autore, perennemente insoddisfatto e alla ricerca di una "giustificazione" teorica della sua sempre più ardita e consapevole prassi drammaturgica. I cui esiti, in ogni caso, furono sempre presentati al pubblico con successo (una ricostruzione di tempi e occasioni della messa in scena delle tragedie dell'umanista ferrarese in G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro Interdipartimentale di Studi Umanistici, 2002, pp. XLII-XLIII, n. 3). Non pare possibile, di contro, avanzare la medesima ipotesi per gli *Eudemoni*, la cui vicenda, come si vedrà, sembra seguire un itinerario suo proprio.

⁵ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. XII. Non pare inutile rammentare come l'operazione avviata da Giraldi sul versante del "comico" sorga — non a caso — proprio nel momento in cui il dibattito sulla *Poetica* aristotelica cominciava a prendere corpo. In particolare l'umanista ferrarese non poteva non tener conto del recente commento di Francesco Robortello (FRANCISCI ROBOTELLI *In librum Aristotelis De arte Poetica explicationes*, Firenze, Torrentino, 1548, sul quale vd. la scheda a cura di R. RICCO - S. VILLARI, *Francesco Robortello, In librum Aristotelis De arte poetica explicationes*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», II, 2016, pp. 153-74, anche per la bibliografia pregressa), da cui di certo preleva, al fine di un tentativo di promozione letteraria del genere comico, i concetti di *decorum* e *medietas* che, unitamente alla riproposizione del classico *miscere utile dulci*, diventa-

retrodatazione della composizione del trattato da parte dell'autore⁶, è però in ogni caso indubbio che negli anni successivi, e anche oltre la data dell'edizione giolittina (1554), Giraldi continuasse a riflettere sulle sue teorie relative ai generi teatrali, anche in virtù degli esiti della sua concomitante attività di drammaturgo. Siffatta osmosi tra teoria e prassi, che è un ormai accertato *modus operandi* dell'umanista ferrarese, sovente dà luogo a un processo, certamente non lineare, di ripensamenti e consequenziali rimaneggiamenti dei testi. Tuttavia tale procedura non sembra avere investito pure gli *Eudemoni*, stante da una parte la *facies* in pulito dell'unico testimone in

no suoi irrinunciabili parametri di riferimento: vd. a proposito quanto dice M. PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 124 e sgg. Fondamentale per Giraldi fu probabilmente anche il *De ridiculis* di Vincenzo Maggi (confluito in VINCENTII MADI Brixiani et BARTHOLOMAEI LOMBARDI Veronensis *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*; MADI vero *In eundem librum propriae annotationes* [...]), Venezia, Valgrisi, 1550, pp. 301-27), le cui teorie dovevano essere note all'umanista fin dal 1543, anno in cui l'intellettuale bresciano tenne a Ferrara alcune lezioni sulla *Poetica* aristotelica (cfr. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, I, 7, p. 13, n. 2). Sui modelli e le teorie del comico nel Rinascimento utili spunti in N. ORDINE, *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*, seconda edizione accresciuta, Napoli, Liguori, 2009 (soprattutto il cap. I). Ma, per un aggiornamento degli studi sul tema, si segnala ora il Convegno internazionale di studi *La commedia italiana. Tradizione e storia* (Università della Calabria, 25-27 maggio 2016), i cui Atti sono in corso di stampa (ho avuto modo di leggere, per la cortesia dell'autrice, uno dei contributi presentati a quel convegno, che offre una utile messa a punto sul fenomeno del teatro comico cinquecentesco, con ulteriore bibliografia: M. PIERI, *Identikit della commedia cinquecentesca*). Rinvio infine, per una distesa panoramica del contesto culturale in cui si inquadra la commedia giraldiana, a J. L. CANET, *Giraldo Cinthio, la comedia y la «Celestina»*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», III (2017), pp. 9-70.

⁶ È ipotesi di P. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldo*, Oxford, University Press, 1962, pp. 25-26, presa in considerazione pure da altri studiosi, ma che Villari (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. XII-XIX) con convincenti argomentazioni ha fortemente ridimensionato.

nostro possesso, appunto il codice autografo, su cui non c'è traccia di revisione testuale⁷, considerata dall'altra la totale assenza di riferimenti alla propria commedia nei *Discorsi*, la cui copia di lavoro, attestata da un esemplare postillato⁸, l'umanista ebbe con sé fino al 1567⁹. Dunque neppure nelle svariate riflessioni sul genere comico affidate a tali *marginalia* (com'è ovvio successive alla stampa del 1554), e che furono forse sollecitate da esperimenti di scrittori coevi o dallo stesso testo degli *Eudemoni*, la commedia giraldiana viene mai tirata in campo¹⁰.

Tenendo conto delle date di composizione della commedia e del *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, che lo stesso Giraldi fornisce, si è naturalmente indotti a conferire agli *Eudemoni* il ruolo di una sperimentazione atta a sondare la tenuta in termini concreti di quanto codificato in sede teorica. L'umanista infatti appare da una parte impegnato in una complessa speculazione che miri a ottemperare istanze degli antichi con rinnovate esigenze moderne, e il cui obiettivo dichiarato è quello di conferire valore edificante e didascalico alla letteratura, ma di contro si trova pure circondato da prassi compositive e messe in scena che vanno in tutt'altra direzione e pertanto vengono da lui fortemente avversate. Basti pensare alla *Calandra* del Bibbiena, destinata a grande successo anche in Europa¹¹, cui Giraldi rimproverava un uso smodato e fuor

⁷ Di diversa opinione, si è detto, la GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni»*, p. 189: *supra*, n. 3.

⁸ È conservato presso la Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (Cl. I 90); di tali interventi d'autore l'edizione della Villari tiene conto: GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. V-VIII e *Nota al testo*.

⁹ In quell'anno infatti Giraldi cedette tale esemplare a Vincenzo Troni: *ivi*, pp. XCII-XCIII.

¹⁰ E il dato è ancora più significativo ove si consideri che costanti di contro sono invece nelle postille i rimandi alle proprie tragedie (non viene citata la sola *Epizìa*).

¹¹ Pubblicata postuma, fu messa in scena in diverse corti italiane già dal 1513 al 1520, e poi più volte riallestita; anche il testo ebbe tante ristampe in

di luogo del riso comico¹², ma che condannava pure per la licenziosità caricaturale del vecchio innamorato:

Dee, adunque, l'amor del vecchio non esser di mal esempio. Et, quantunque sia egli innamorato et cerchi di goder della cosa amata, non gli si deono però far far quelle sciocchezze, per venire al fine del suo amore, che fe' fare al suo Calandro il Bibbiena, et hanno doppo lui fatto alcuni altri de' nostri tempi (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 233, pp. 303-04).

Oppure si consideri la nascente Commedia dell'arte, il cui disprezzo emerge ampiamente dal passo che segue:

La onde si vede che questi che a' nostri tempi introducono et zanni et altre sciocche persone per mover riso, sono lontani da quello che alla regolata comedia si conviene et cercano di piacere più che a' giudiciosi alla vil plebe (ivi, II, 261, p. 316)¹³.

La composizione degli *Eudemoni* ha pertanto in tale contesto tutto il sapore di una puntuale presa di posizione ideologica, prima ancora che poetica, la quale, andando consapevolmente controcorrente, intende sancire la costante validità

pochi anni: *La Calandra. Commedia elegantissima per messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, testo critico annotato a cura di G. PADOAN, Padova, Antenore, 1985, pp. 1-5. Rinvio anche al più recente contributo di M. PIERI, *La «Calandra»: combinando Plauto con fra Mariano*, in *Il Bibbiena. Un cardinale nel Rinascimento. Catalogo della mostra, Bibbiena, 17 maggio - 6 luglio 2014*, a cura di P. TORRITI, Bibbiena (Arezzo), Mazzafirra Editrice, 2014, pp. 31-51.

¹² GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, I, 442-44, pp. 189-90.

¹³ Tale severo giudizio è affidato a una postilla; e anche altri passi del *Discorso* di seguito citati sono frutto di una riflessione più tarda depositata sui margini del ricordato esemplare ferrarese. I segni di integrazione < >, ove presenti, sono dovuti alla necessità di congetturare parte dei *marginalia* non più leggibili per la rifilatura dei fogli (vd. a proposito la *Premessa* della Villari in GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. V-VIII). Toni simili nei confronti di certa commedia coeva pure ivi, II, 98, p. 251.

dei canoni di una commedia “civile” e moraleggiante, già con ampiezza illustrati in sede teorica¹⁴.

E infatti, al di là della scelta di adottare il verso piuttosto che la prosa¹⁵, come pure di collocare l’azione in un contesto ellenizzante (elementi entrambi che denunciano una posizione a quell’altezza piuttosto arcaizzante)¹⁶, già il Prologo va in questa direzione. Strutturato in maniera originale rispetto ad altri di commedie coeve, com’è stato opportunamente sottolineato da più studiosi¹⁷, esso ricalca il modello della commedia terenziana¹⁸ e diventa uno spazio, separato dall’azione sce-

¹⁴ Suggestiva a questo proposito la tesi di GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni»*, p. 194 e sgg., che scorge nella commedia di Giraldi una sorta di controcanto della *Calandra*, utilizzata come campo su cui misurarsi per dar corpo e contrario alle proprie istanze drammaturgiche.

¹⁵ «Imita la tragedia et la comedia col parlar suave, cioè col verso che fu detto metro da Aristotile, et non con la prosa; che senza versi né quella, né questa può esser lodevolmente composta. Perché, essendo il verso una delle parti di tutto il corpo di esse, non possono non essere manche et sciancate, qualunque volta egli lor manca [...], così hora c’hanno presa la buona forma, non può essere se non biasimevole non le scrivere in verso» (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 10, pp. 210-11, cui si rimanda pure per ulteriori attestazioni della consapevole preferenza del verso nei testi teatrali da parte dell’umanista).

¹⁶ Sulla decisione di ambientare la vicenda a Patrasso («or nobil terra | di Grecia, quanto già Corinto e Atene», dirà Giraldi nel Prologo, vv. 75-76) è palese l’influsso della *Cassaria* di Ariosto che Giraldi, in un’ideale canone delle commedie dello scrittore ferrarese, considera curiosamente la più riuscita, rispetto alla *Lena*, ai *Suppositi* e al *Negromante*, testi dall’impianto decisamente più moderno, confermando anche in questo una certa propensione verso le forme antiche: GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 37, p. 223 e HORNE, *Gli Eudemoni*, pp. LX-LXIV (da quest’ultima edizione sono tratte le citazioni degli *Eudemoni*, qui e altrove).

¹⁷ Si legga quanto afferma BRUSCAGLI, *G. B. Giraldi*, pp. 172-74; ma pure HORNE, *Gli Eudemoni*, pp. XXIX-XXXIII, si sofferma sulle novità presenti nel Prologo della commedia giraladiana.

¹⁸ In particolare nella prima parte HORNE, *Gli Eudemoni*, pp. XXX, scorge elementi del Prologo dell’*Heautontimorumenos*.

nica, in cui il poeta in maniera programmatica può enunciare le sue teorie sul genere letterario, difendendo le proprie scelte drammaturgiche¹⁹.

Le parole-chiave su cui si articola il Prologo della commedia *Eudemoni*, «dall'istesso autor composta | che le cose reali addusse in scena» (vv. 4-5), elaborata cioè da un professionista nella scrittura di tragedie, sono “decoro”, “onestà”, “azioni civili”, in perfetta sintonia con quanto si legge nel *Discorso*. Il concetto di “convenevole” deve emergere già attraverso il decoro del parlare:

non odrete però mai dir parola
ch'esser non possa onestamente udita (vv. 8-9)

secondo un principio ampiamente dibattuto nei testi teorici che, in virtù di una irrinunciabile salvaguardia della verisimiglianza, calibrando il discorso sulla «qualità delle persone che vi s'introducono»²⁰, non ammette che esse «facciano o dicano quello nel pubblico che verisimilmente non farebbono o non direbbono in casa». Sicché, prescrive Giraldi, è opportuno che se «talhora vi verrà cosa da sé lasciva da essere condotta in scena comica, la coprirete così col velo delle parole honeste»²¹.

¹⁹ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 158-59, pp. 275-76; si veda a proposito: P. OSBORN, «Fuor di quel costume antico»: *innovation versus tradition in the Prologues of Giraldi Cinthio's tragedies*, «Italian Studies», XXXVII (1982), pp. 49-66. Come sottolinea la Villari (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. XLV), per la definizione dei principi peculiari della commedia Giraldi poteva ben attingere a un recente modello che, assieme ad Ariosto, costituirà un costante parametro di riferimento per il drammaturgo ferrarese. Si tratta di Ercole Bentivoglio, cui dedicò il *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, che nel Prologo della sua commedia *Il geloso* così canonizzava la commedia: «[...] specchio | di naturai costumi, imitazione | del viver nostro, imagine del vero» (vv. 16-18).

²⁰ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 208, p. 295.

²¹ Ivi, II, 259, p. 315.

E non potrebbe essere altrimenti, essendo la commedia «esempio della vita umana» (v. 10), cioè strumento atto a veicolare intenti educativi nei confronti del pubblico di lettori e spettatori, come ben si evince dagli scritti teorici:

anchora che il piacevole et il giocoso sia della comedia (che favola comica non si dirà mai quella che non havrà questa parte con lei), que' scherzi et que' motti che si introducono al riso nelle comedie, non vi s'introducono <... .., ma per indur>re negli animi loro buoni costumi, perché, venendo tal riso per cosa sconcia <da> essere col riso beffata, lo spettatore cerca di non incorrere in cosa tale per essere schern<ito, et, se> forse vi si vede essere incorso, se ne astiene, onde aviene che così purga la comedia gli animi col ris<o [...]> (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 251, p. 310).

Senza appello pertanto è la condanna del drammaturgo nei confronti di chi intende la commedia come puro intrattenimento affidato a elementi licenziosi e disdicevoli:

Ché coloro il poeta nostro biasma
i quali s'han pensato che la loda
della comedia sia con atti vili,
con parole lontane da ogni modo
ch'all'azioni oneste si convenga,
indur gli spettatori a riso sciocco:
cose non pur della comedia indegne,
ma da far vergognar la plebe istessa (vv. 11-18).

E infatti più volte nel *Discorso* Giraldi stigmatizza chi tra i contemporanei intende la commedia come “mestiere”, cioè come strumento per suscitare in maniera gratuita proprio il “riso sciocco”:

Veggio io alcuni a' nostri tempi (per parlare hora della comedia) che qualunque volta hanno mosso riso nella scena, quantunque ciò facciano con modi sconci et sozzi, con cose impertinenti, con atti

et parole dishoneste, et con altre non convenevoli maniere, degne più tosto di ubbriachi et di tavernieri et d'infami persone, che di lodevoli attioni, par loro c'habbiano acquistata tutta quella lode, ch'a condurre a buon fine una bene ordita comedia si conviene. La qual cosa, perché lor venga fatta, non mirano né a decoro, né a costume, né a cosa altra alcuna, ch'ad honesta attione appartenga (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 250, p. 310).

Del resto già nei modelli classici Giraldi scorgeva due prospettive diverse nel modo di intendere e mettere in atto la *vis comica*, come traspare dai seguenti versi del Prologo, nei quali è evidente la censura della commedia antica di Aristofane:

Ver è che quando per le vie e pei trebbi
senz'ordine, senz'arte, senza scena
da genti rozze appresso i Greci foro
recitate comedie vili e inette,
favole udite for simili a queste,
ch'oggi venute son favola al vulgo (vv. 19-24).

Controcanto esplicito a siffatto biasimo si trova in un luogo del *Discorso* in cui Giraldi menziona apertamente Aristofane tra «coloro c'hanno la mente et la natura pieghevole alle cose basse; che costoro si danno alle cose vili et poco honorevoli, come Aristophane appresso i Greci»²². E altrove, in termini che non ammettono replica, sentenza:

Nella qual cosa [*sc.* l'uso del metro giambico] si ha presa molto maggior licenza Terentio che Plauto (quanto si appartiene alle comedie) appresso i Latini, che de' Greci non si può far giudicio, non vi essendo se non Aristophane, dalle comedie del quale non è da pigliare né regola, né essemplio alcuno di ben comporre comedia ben regolata et degna de' nostri tempi, essendo le sue composte secondo quella licentiosa archea, che et per le maledicenze et per

²² GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 57, p. 232.

altre cagioni fu sbandita da' teatri da' buoni giudicii (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 98, p. 251).

Come si vede, anche sui due commediografi latini il giudizio giraldiano appare netto e ben rispecchia quanto si legge ai vv. 34-56 del Prologo. In particolare qui Terenzio è colui che «solo introdusse | cose da mover riso onestamente» (vv. 39-40), mentre al contrario Plauto «avea cercato per qualunque via | <far> rider la vil plebe e 'l vulgo inetto» (vv. 44-45). Nelle commedie di Terenzio, infatti, Giraldi individua l'esempio meglio riuscito di quell'ineludibile equilibrio tra l'edonismo che certo deve emergere dall'uso dei "sali" e gli ammaestramenti morali che la rappresentazione di una commedia ha il compito di impartire. Plauto, di conseguenza, è assimilato a un mestiere, attento più agli immediati vantaggi di una messa in scena che agli intrinseci pregi del testo scritto:

Non si deono pigliare queste particelle atte ad indurre riso, dalla feccia del popolaccio et dagli huomini ignobili [...]. Et in questo è stato molto riguardevole Terentio, il quale (lasciando a Plauto que' suoi sconci modi di mover riso che gli sono stati appresso a' giudiciosi di molto biasimo [...]) ha proprio usati i sali nelle sue comedie, come si usa il sale nelle vivande, tale ch'essi sono stati a condimento delle sue favole, non a tor loro il gusto, per haverle fatte co' suoi sali più saporite del convenevole. Ma mi credo io che ciò avvenisse a Plauto perché egli faceva guadagno nel popolo delle sue comedie, et si pensava che quanto più si assomigliavano alla plebe, tanto egli ne dovesse haver più utile (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 253-54, pp. 312-13)²³.

È inoltre significativo come nell'età moderna l'umanista ferrarese individui una sorta di riproposizione del dualismo già

²³ Sui limiti della commedia plautina in termini non dissimili Giraldi riflette pure nel suo trattato *Intorno al comporre de' romanzi*: GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, I, 441, p. 189.

classico, attribuendo al Bibbiena e all'Ariosto rispettivamente vizi e virtù che avevano contraddistinto la produzione teatrale di Plauto e Terenzio e riconoscendo nel «riso et il motteggiar civile»²⁴ delle recenti commedie di Ercole Bentivoglio l'indirizzo più limpido ai fini di una poetica "pedagogica" da abbracciare senza remore.

Tale è infatti il parametro di riferimento che emerge dai seguenti versi del Prologo:

Ma poi che fu compreso il meglio, e visto
che del vivere umano la comedia
esser devea maestra, fu quell'uso
senza onor, senza grazia, e senza pregio
bandito dalle scene e dai teatri;
e degni di comedia solo i motti,
i gesti, i giuochi, le parole, i risi
for giudicati che porgean diletto
degno delle civili azioni oneste (vv. 25-33).

L'esplicita immagine della commedia come *magistra vitae* ancora una volta trova un'eco cristallina nelle riflessioni critiche del drammaturgo: «ma la comedia, col proporci quello che si dee imitare con passioni, con affetti temperati, mescolati con giuochi, con risa et con scherzevoli motti, ne chiama al buon modo di vivere»²⁵. Non è lecito, di conseguenza, secondo tale prospettiva, lasciar «venire in scena cose lorde, sozze, dishoneste, villane, vergognose, fecciose et ischifevoli, che tutte sono lezzo et puzza a chi è d'intiero giudicio»²⁶.

Se è vero che proprio per la sua programmaticità è questa prima parte del Prologo quella più densa di implicazioni poe-

²⁴ L'espressione si legge ivi, II, 261, p. 316.

²⁵ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 61, p. 234; ma il concetto viene ribadito anche altrove, per esempio a II, 16, p. 213.

²⁶ Ivi, II, 259, p. 315.

tiche, anche i versi successivi, e cioè l'esposizione dell'Argomento che esordisce ai vv. 57-60 con un antefatto non rappresentato in scena ma solo ricostruito a mo' di *flash-back* nell'ultimo atto della commedia²⁷, presentano degli aspetti sui quali pare utile richiamare l'attenzione. La conclusione delle peripezie, che prende le mosse dalla «nova, improvvisa, e lieta giunta | d'un nobil valonese» (vv. 72-73), esemplifica quanto l'umanista ferrarese prescrive in sede critica a proposito delle modalità di costruzione della favola:

Ma nella sconvenevolezza non incorrerà il poeta, se egli non si appiglierà a favola [...] che non possa esser menata al fine dal suo giudizio et dalla virtù dello ingegno suo, et non da intervento

²⁷ Volutamente in questa sede non entro nel merito della *vexata quaestio* relativa al rapporto temporale tra gli *Eudemoni* e la novella V, 8 degli *Ecatommitti*, il cui tema è sovrapponibile, ma mi limito a notare che naturale parrebbe, al momento della messa in atto di una sperimentazione scenica, attingere ad un *plot* già definito o quanto meno abbozzato, come suggerisce la Villari; per la questione si rimanda alle considerazioni di HORNE, *Gli Eudemoni*, p. XXIII e sgg.; GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni»*, p. 194 e sgg., e GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Gli Ecatommitti*, a cura di S. VILLARI, Roma, Salerno Editrice, 2012, vol. I, p. XII. La commedia in ogni caso ricalca solo la seconda parte della novella, riannodando le fila di quanto pregresso — come si diceva — solo alla fine. Scelta questa, tra l'altro, che ancora una volta mette in atto quanto Giraldi avallava in sede critica: «Et questa [*sc.* la favola] non è altro che la attione che si piglia ad imitare il poeta, et questa attione vuole essere una sola et non piú, la quale con la imitatione spiega ne' suoi versi il poeta; perché ella è tutta in sua mano, et egli, a quel modo che migliore gli pare, la lega et la scioglie, cominciandola da quella parte (ch'in ogni luoco non dee il poeta cominciare la favola, né in ogni luoco finirla) che pare a lui piú atta di condurre la attione al fine determinato. Et aviene molte volte che quello che è principio della attione o si pone nel mezzo della favola, overo è il fine et la conchiusiono di essa [...]» (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 18-19, pp. 213-14); osservazioni similari anche a proposito della composizione del poema *ivi*, I, 42, p. 29.

di Dio, da povertà o d'ingegno o di giudizio introduttivi per inevitabile necessità (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 34, p. 222).

Testimonianza di scarsa perizia da parte del poeta sarebbe dunque il ricorso, soprattutto ma non solo in ambito comico, al *deus ex machina* per lo scioglimento della vicenda, poiché denuncerebbe l'inadeguatezza dello scrittore nella gestione delle fila della vicenda messa in scena. Ancora una volta, non a caso, è Terenzio ad essere chiamato in causa come modello di riferimento:

Egli è nondimeno da <avertire> che né il nodo, né la <olutio>-ne della favola, fec<e venire> mai Terrentio da <aiuto divi>no, come veggiamo h<aver fat>to Plauto in alcuna <sua comedia>. La qual cosa fu tolta (<co>me io stimo) da Arist<ophane, il> quale introdusse et la <...> et la ricchezza (come la lussuria et la pov<ertà>), nuvoli, et guerra et <pace> a favellare, cosa che <stimò> Terentio non degna di <fare>, et nel vero, non senza <ragione> (ivi, II, 35, p. 222).

L'eco dei canoni poetici sanciti nel *Discorso*, a comprova ulteriore della complementarità tra riflessione critica e composizione artistica, è ravvisabile, infine, pure nella definizione del concetto di agnizione, il canonico espediente che tradizionalmente avvia l'epilogo della vicenda²⁸, consentendo ai protagonisti degli *Eudemoni* di ottenere «del loro onesto amor dicevol fine» (v. 79):

la cognitione et la peripetia nella comedia [...] sempre menano elle le persone turbate alla letitia et alla tranquillità [...]. Che il proprio è della comedia condurre l'attione sua al fine, talmente che non vi rimanga persona turbata; il che si fa con la peripetia et con

²⁸ Sulla duplice tipologia di agnizione, illustrata da Giraldi sulla scorta della sua interpretazione di Aristotele, si rimanda alle osservazioni della Villari: GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. 269-70, n. 2.

la cognitione a lei convenevole (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 141, p. 269).

Con perfetta coerenza rispetto a quanto fin qui rilevato, nei versi conclusivi del Prologo, in nome di un *topos* caro già alla letteratura antica e codificato senza indugi in età umanistico-rinascimentale, si deposita il nucleo portante del tracciato ideologico giraldiano, la bussola cioè che sempre deve illuminare chi voglia cimentarsi in una creazione poetica:

la qual [*sc.* la commedia], se fia da voi benignamente
udita, oltre il piacere e l'util ch'ella
vi porgerà, ve n'averà il poeta,
tutto intento a piacervi, immortal g<razia>²⁹ (vv. 83-86).

Al precetto oraziano del *miscere utile dulci*, come enunciato, è infatti improntata l'intera speculazione poetica dell'umanista ferrarese, e ciò emerge da tante pagine giraldiane fino alla lettera a Bernardo Tasso sulla poesia epica del 1557³⁰, dove tra l'altro a un certo punto Giraldi afferma:

il fine delle compositioni poetiche è l'utile, il quale habbia compagno il diletto, espresso con dicevol maniera di dire [...], voglio creder che poeta degno di loda mai non si dia a scrivere per dar

²⁹ Solo *en passant* si segnala che uno degli elementi su cui si basa l'ipotesi di un probabile allestimento degli *Eudemoni* (ne parla – ma senza alcuna attestazione documentaria – pure E. SCOGLIO, *Il teatro alla corte estense*, Lodi, Arti grafiche Biancardi, 1965, p. 97) da parte della GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni»*, p. 194, è la lezione «gloria» (prelevata dall'ed. ottocentesca) anziché «grazia» (congettura di HORNE, *Gli Eudemoni*, p. 5, che sana una lacuna del manoscritto) al v. 86 del Prologo; il che forse merita ulteriore riflessione critica.

³⁰ Sulla quale: GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. LV-LX.

piacere al vulgo o per farlo giudice della sua composizione (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, IV, 27, p. 350)³¹.

Poste dunque le premesse programmatiche su cui impiantare la favola comica, Giraldi congegna i cinque atti degli *Eudemoni* facendo ricorso ad una mappatura normativa già ampiamente codificata. E la segue con scrupolo e diligenza anche in relazione al profilo dei personaggi che, in virtù della *medietas* tipica del genere comico, deve essere «convenevole alle persone del popolo»³². Macaria, ad esempio, andata a servire presso Messer Cosmo dopo il naufragio e arrivata con lui a Patrasso, ove si ricongiungerà in seguito all'agnizione con il marito e i due figli, rappresenta il prototipo della madre di famiglia savia e composta nelle azioni e nelle parole. È già eloquente in questo senso l'unica battuta che pronunzia a III, 4, nella sua prima apparizione in scena, in risposta alle disposizioni di Cosmo, con il quale è appena giunta a Patrasso: «Tutto quello farò che m'imponete» (v. 733). Remissività e obbedienza infatti sono la cifra che contraddistingue tale personaggio, le cui sporadiche comparse in scena appaiono strumentali fino a V, 6, quando proprio lei, attraverso una gemma e un fiore tatuato può riconoscere prima il figlio e il marito (di cui rifiuta però l'abbraccio prima di aver piena contezza della sua identità), poi anche la figlia. Macaria insomma incarna il profilo che Giraldi aveva disegnato nel suo *Discorso*:

si trovano tanto accorte et saggie nelle comedie le donne gravi, che mai non viene nella scena madre di famiglia di honesta conditione che si mostri esser tocca da passione amorosa [...]. Della qual

³¹ Solo a mo' d'esempio di seguito una serie di altri luoghi dei testi critici giraldiani in cui il concetto viene ribadito: ivi, I, 36, p. 27; I, 139, p. 69; IV, 9, p. 345; IV, 17, p. 347; IV, 44, p. 354; IV, 49, p. 356.

³² Ivi, II, 209, p. 296.

cosa anchora che non se ne habbia esempio in Terentio, quanto al maneggio del suo amore, per condurlo a fine in scena, si ha egli in Plauto chiarissimo (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 229, p. 302).

E non stupisce che anche in questo caso il principio si traduca in una lode nei confronti di Terenzio e in un biasimo verso Plauto.

Ma pure il personaggio della figlia Eutiche, assieme all'amante Carino topica coppia di innamorati della commedia classica, è già definito in sede critica. Poiché, scrive Giraldi,

Serva [...] la comedia una certa religione, che mai giovane vergine o polzella non viene a ragionare in scena [...] perché la scena comica per lo più è lasciva, et in essa intervengono ruffiani, meretrici, parassiti, et altre simili qualità di persone di lasciva et di dishonesta vita; et però non pare che convenga al decoro di una giovane vergine venire a favellare in tale scena, et tra queste persone.

Tuttavia, precisa subito dopo,

vero è che [...] vengono talhora le vergini cittadine in scena, ma non vi vengono come libere, ma come esposte, sì che non si sappia di chi siano figliuole, ovvero come siano state prese et vendute [...]. Et queste sono al fine riconosciute da' lor padri et date per moglie a' lor amanti (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 226-27, p. 301).

Eutiche, infatti, dopo il naufragio rapita dai pirati e portata a Patrasso, viene venduta al padre che non la riconosce e si innamora del figlio del fratello del potestà. Lecita, dunque, è nel suo caso la presenza in scena che mai tradisce, del resto, l'onestà della fanciulla, marcata con costanza dallo stile "alto" delle sue battute, sempre improntate a stilemi stilnovistici e petrarcheschi e perfettamente complementari a quelle di

Carino, al punto che i due personaggi sovente appaiono quasi “scollati” dal contesto comico in cui sono inseriti³³.

³³ Si noti ad esempio il tono tragico con cui Eutiche lamenta il proprio stato con la mezzana Chelidonia, disposta per bieco interesse a farla incontrare con Carino: «Ahi! Quanto, oimè, son'io trista e infelice | più d'ogni donna! Ov'ho io posto spene? | Quanto più giustamente potrei dirmi | infelice ch'Eutiche!» (II, 2, vv. 206-09) e, sulla stessa linea e sempre in un confronto con la ruffiana, a III, 3: «Ahi, maledetta sorte! | Ahi, malvagio destino! Adunque ognuno | troverà qualche modo di godere in questa vita | e sol'io starò sempre | in continuo dolore?» (vv. 698-702). Oppure l'eco di un *topos* illustre nell'apostrofe «Per lo fuoco anderei, pur ch'io sapessi | di far cosa che fosse a lui a grado, | con salvezza però dell'onor mio» (II, 2, vv. 214-16), cui risponde in perfetta consonanza il monologo di Carino a II, 7: «I' amo Eutiche, e solo esser disio | con lei perpetuamente col suo onore, | e per costei son tutto fuoco e fiamma» (vv. 439-41). Se in ossequio ai precetti giraldiani il tema dell'onestà e dell'onore di Eutiche è naturalmente un *Leitmotiv* della commedia, vi si mescolano pure altre spinte topiche dell'esperienza dell'innamoramento, che ricalcano espressioni della tradizione stilnovistica: «Ahi, lassa! | Che non può far Amor d'un cor ch'egli arda? | Qual temenz'è ch'egli non assicuri? | E qual rispetto è ch'ei non tolga? Poi | ch'ei m'ha condotta a tale, or faccia almeno | che buon fin'abbia il mio ardire, e Carino | quindi conosca quant'io l'ami» (III, 4, vv. 749-55), cui fa eco la riflessione di Carino a III, 6: «Oh, misero ch'io son! [...] Io m'ho tolto ogni speme e mi ho condotto | in questi affanni. Io non so, non so come | non m'uccida io stesso; e ucciderommi, | se rimedio non ha questo infortunio» (vv. 873-78). Ben diverso, di contro, il profilo dell'altro innamorato, Eugenio/Linda, donnaiolo dai modi spicci e intento a perseguire la logica dell'utile personale, che, dopo aver ingravidato Marulla, l'abbandona alle cure della madre («pria che si scuopra | ch'ella gravida sia, me ne vo' gire, | e cercar voglio di salvarmi anch'io», III, 1, vv. 551-53) e sempre con panni femminili, si sposta verso un altro terreno di conquista, Eutiche, nella quale non riconosce la sorella. Appena subodorato il fallimento del suo piano (in cui si inserisce pure la passione di Nastagio verso di lui) non esita a darsela a gambe riflettendo tra sé e sé in questi termini: «Or, poi che riuscito non m'è questo | partito, più che far non ho a Patrasso; | più guadagnar non posso a far qui indugio» (IV, 2, vv. 943-45).

Del tipico personaggio del vecchio innamorato in sede critica l'umanista offre coordinate molto precise:

Et benché ciò non paia convenevole all'età senile, nondimeno l'essere tanto comune la passion dell'amore, quanto la veggiamo essere, puote ella far degno di scusa il vecchio innamorato [...]. Et questo specialmente può convenire se il vecchio è senza moglie, alla qual il suo amore possa esser di male esempio (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 230, pp. 302-03).

E, anche in questo caso, attinge ad esempi antichi e moderni per rafforzare le sue tesi:

Ma s'egli si finge haver moglie et entri nella scena maneggio d'altro amore, non è ciò se non con mal esempio. Nella qual cosa è stato molto ripreso Plauto da' buoni giuditii nell'*Asinaria* [...]. Da così fatti maneggi nella scena, si astenne sempre Terentio [...]. Dee, adunque, l'amor del vecchio non esser di mal esempio. Et, quantunque sia egli innamorato et cerchi di goder della cosa amata, non gli si deono però far far quelle sciocchezze, per venire al fine del suo amore, che fe' fare al suo Calandro il Bibiena³⁴.

Viene qui definito appieno il profilo del Messer Nastagio degli *Eudemoni* che si innamora dando per scontata la morte della moglie nel naufragio, ma tuttavia, malgrado l'inaspettata passione per una giovane («chi crederia che in questa mia vecchiezza | deessi arder d'amor?», I, 2, vv. 34-35) mantiene sempre un comportamento misurato e saggio, affidandosi, secondo gli schemi consolidati della commedia latina, ai maneggi del servo scaltro Lamprino³⁵.

³⁴ Al luogo (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 230-33, p. 303), già parzialmente citato (*supra*, p. 76), si rimanda pure per le osservazioni della Villari a p. 304, n. 1.

³⁵ Altro potrebbe dirsi anche sugli ulteriori personaggi degli *Eudemoni*, i quali però, tacitamente delineati su schemi preesistenti, non richiedeva-

Accertata fin qui la coerenza tra quanto lo scrittore aveva codificato nel suo *Discorso* e la concreta messa a punto di tali precetti sulla scena, piuttosto straniante è di contro l'effetto che deriva dal constatare come sotto altri profili gli *Eudemoni* disobbediscano alle regole imposte dal suo autore, nella prassi palesemente sconfessate. La prima evidente discrasia investe proprio lo scheletro narrativo su cui si fonda l'intera favola: il travestimento. A dispetto di quanto Giraldi osservava nel *Discorso*:

Et tra quelle [*sc.* favole] che sono di maravigliosa testura et di lodevolissima solutione, quelle sono eccellenti, che dall'ingegno del poeta sono menate al giusto fine, senza mutatione di persone et senza intervenimento di divin'opra, come [...] tra le comedie l'*Andria* et gli *Adelphi* di Terentio; ch'anchora ch'a molti paia che l'*Eunuco* debba esser antiposto a tutte le comedie di Terentio, a me nondimeno [...] piacciono più le due predette; perché mi pare che quella mutatione dell'eunuco, su la quale riposa il nodo et la solutione della favola, quanto per la parte di Cherea, la faccia meno ingegnosa che l'*Andria* et che gli *Adelphi*. Le quali due favole sono tutte su l'ingegno del poeta, et quanto al nodo et quanto alla solutione (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 36, pp. 222-23),

nella sua commedia è proprio la «mutatione di persone», cioè lo scambio di Eugenio in Linda e di Eutiche in un fanciullo, a dare colore all'intreccio e a innescare i conseguenti *qui pro quo* che movimentano la favola. Anche se, come giustamente ha notato Horne, tutto il potenziale comico implicito nel cambio di sesso dei due fratelli non riesce a destare il riso e, costretto

no una particolare definizione normativa in sede di speculazione teorica. Ci si riserva tuttavia in altra sede un'indagine più specifica, pure in virtù del fatto che anche sotto questo profilo (soprattutto in relazione al personaggio di Chelidonia, ma non solo) le posizioni di HORNE, *Gli Eudemoni*, p. XXXIII e sgg. e GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni»*, p. 193, appaiono piuttosto divergenti.

com'è entro paletti dettati da scrupoli moralistici e obiettivi edificanti, finisce col rimanere allo stato di abbozzo e, alla fine, con l'implodere³⁶.

Anche la norma che prescriveva di evitare la tecnica della rottura della finzione scenica viene più volte disattesa nel corso della commedia. A fronte della seguente, precisa indicazione:

del quale [*sc.* apparato] [...] voglio raccordarvi una cosa che non meno è della attione che del poeta, cioè che tale dee introdurre l'attione della favola il poeta, che non habbia mai bisogno l'historione di voltare il suo ragionare agli spettatori. Il che è osservato da' migliori Greci nelle tragedie, et da' Latini altresí. Et il riguardevole Terentio (quantunque havesse havuto Plauto inanzi, che — seguendo il mo<do di> Aristophane — ciò piú volte havea fatto ch'a giudicioso poeta non conveniva), fu in questo sí diligente, che mai nelle sue comedie non indusse alcuno che al popolo ragionasse (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 244-45, p. 308)³⁷,

nella cui enunciazione, come d'abitudine, è soprattutto il conforto del modello terenziano a dirimere ogni incertezza,

³⁶ HORNE, *Gli Eudemoni*, pp. XLIII-XLIV, evidenzia come, fatta salva la scena V, 3 in cui comunque non si parlano, i due fratelli non si incontrino mai sul palcoscenico fin quando non si ritrovano, alla fine della commedia, in prigione. Più audace nel trattare il medesimo tema del travestimento si era rivelato il Bentivoglio ne *Il geloso*, ma pure nella commedia senese *Gli Ingannati* tale *escamotage* era costruito in modo tale da generare effetti comici e boccacceschi. Su queste commedie: ERCOLE BENTIVOGLIO, *Il geloso*, a cura di A. DRADI MARALDI, Torino, Einaudi, 1972 (*Introduzione*, pp. 5-20); *Gli Ingannati*, a cura di M. PIERI, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009 (*Introduzione*, pp. 11-30).

³⁷ Il concetto del resto era già chiaro quando Giraldi differenziava la natura del Prologo dal resto della commedia: «Il che [*sc.* l'essere il Prologo estraneo alla favola] mostra il voltar del parlare che fa colui che ha la cura del prologo agli spettatori; la qual cosa non si può fare negli atti della favola, se non con riprensione» (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 159, p. 276).

frequenti sono infatti nelle scene degli *Eudemoni* gli “a parte” e i monologhi “esplicativi” dei personaggi. E che ove più ove meno essi risultassero necessari per mettere lo spettatore al corrente di elementi importanti della vicenda, è cosa che certo non poteva sfuggire a Giraldi, il quale pertanto, ai fini di un buon funzionamento dell’ingranaggio messo in moto per lo svolgimento della favola, non può che derogare da quanto prescritto in sede teorica³⁸. Già nel primo atto il soliloquio conclusivo del servo Lamprino consente al lettore/spettatore di avere contezza della reale fisionomia della mezzana Chelidonia (protagonista indiscussa del II atto), di cui egli fornisce un crudo ritratto, affermando che «la peggior di lei non cuopre il cielo» (v. 146), e smascherandone l’ipocrisia³⁹:

Non vidi mai
la più malvagia, né che me’ sapesse
celare il reo sotto il mantel del buono.
Guardisi pur da questi picchiapetti
e sputa-avemarie chi ha donne in casa (vv. 149-53).

E il profilo della ruffiana si completa nelle scene successive (II, 1 e 3), con due monologhi della stessa Chelidonia, dai quali emerge il suo spregiudicato ideale dell’utile, che riecheg-

³⁸ Ma che una certa elasticità sotto questo profilo fosse d’obbligo, emerge con chiarezza dai termini con i quali il drammaturgo commenta la scena dell’*Eunuco* di Terenzio in cui Cherea si rivolge al pubblico (v. 1031: «o populares, ecquis me hodie vivit fortunatior?»): «che, quantunque Cherea, all’uscire di casa di Thaide, havendo egli havuta per moglie la vergine, dica “o popolari, chi vive hoggi più avventurato di me?”, non è dirizzato però il suo parlare agli spettatori, ma sono parole dette da sé solo, mentre egli si allegra della sua buona fortuna» (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 245, p. 308).

³⁹ Si noti come HORNE, *Gli Eudemoni*, p. XXXV, segnala già nelle scene precedenti espliciti “a solo” dei personaggi.

gia la Lena ariostesca⁴⁰; essi soprattutto consentono al poeta di informare il pubblico sui maneggi che la donna si avvia a imbastire per soddisfare le voglie amorose di giovani e vecchi personaggi della commedia. Ma è specialmente del monologo di Linda a II, 4 che Giraldi si serve per illustrare le fila dell'intreccio, svelando innanzitutto le vere spoglie di chi parla:

Mi tengo più obbrigato a questa gonna
 ch'io non so dire a che. Poscia che d'essa
 ò mi vestei, aventurato sempre
 son stato sovra modo insino ad ora.
 Et ella in guisa ceta il mio esser m<aschio>
 [...] (vv. 299-303),

ma pure dando modo al personaggio di confessare sia la "ingiuria" fatta a messer Lino, ingannato per la gravidanza della figlia Marulla, sia l'intento di intraprendere una nuova avventura amorosa con Eutiche (nella quale, come già detto, non riconosce la sorella)⁴¹.

Era soprattutto l'incompatibilità di tali espedienti tecnici con uno dei principi fondanti della sua teorizzazione sui gene-

⁴⁰ Già l'esordio è assai esplicito: «Dapoi che cominciai pormi a quest'arte, | non ebbi mai occasiō sī grande | di guadagno com'ora» (vv. 159-61); ma pure, in relazione ad Eutiche: «E ch'ho io a fare, | se si romperà il collo? Assai più stimo | l'utile di uno soldo che l'onore | di mille donne» (vv. 288-91), in cui, al pari degli esempi che seguono, pure l'uso di certe locuzioni chiarisce perfettamente i connotati del personaggio: «et è questi [*sc.* messer Nastagio] un uccel da pelar secco» (v. 173), oppure: «or parti ch'abbia il foco a torno | quest'altra maledetta [*sc.* Eutiche]?» (vv. 295-96).

⁴¹ Anche in seguito ci si imbatte in diverse battute che sfruttano la tecnica degli "a parte" per "informare" il pubblico su stati d'animo e specifici connotati dei personaggi o per anticipare elementi dell'intreccio; di seguito il riporto solo di qualche caso: vv. 434-35; 436-59; 537-63; 613-14 etc.

ri teatrali, e cioè la verisimiglianza della messa in scena ai fini di una accertata esemplarità, a disturbare Giraldi:

Perché, se l'attione scenica dee havere simiglianza col vero, non essendo né vero né verisimile che, se coloro che sono introdotti nella scena maneggiassero l'attione che rappresentano gli histrioni, andassero nel conspetto del popolo e il facessero partecipe de' lor ragionamenti et de' lor fatti, così nol dee anco far l'histrione nella scena, ma dee egli trattare tutta la representatione non altrimenti che s'ella si trattasse domesticamente tra persone famigliari et come non vi fussero spettatori (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 246, pp. 308-09).

E infatti sul concetto di verisimiglianza, cosa ben diversa — si badi — dal realismo contemporaneo che l'umanista ferrarese avversava per le sue implicazioni di volgare trivialità⁴², il drammaturgo a più riprese aveva ragionato nel corso dei suoi *Discorsi*, sottolineando sovente come esso dovesse investire tutti gli aspetti della costruzione della favola («non meno i costumi che l'attione deono essere fondati su il necessario, o vero su il verisimile [...]. Et questo verisimile et necessario del costume viene dal verisimile et dal necessario dell'attione che si ha presa ad imitare il poeta»⁴³). Ma tuttavia l'ossequio a tale canone, che implica *naturaliter* pure cautela e destrezza nella scelta degli attori⁴⁴, non osta a che la scelta dei costumi possa essere ad esempio peregrina ed esotica:

Non sarà nondimeno se non bene che, nell'una et nell'altra scena, siano gli habiti degli histrioni di lontano paese. Perché la novità degli habiti genera admiratione et fa lo spettatore più intento allo spettacolo che non sarebbe se vedesse gli histrioni

⁴² Si leggano a proposito le osservazioni di HORNE, *Gli Eudemoni*, pp. LXVIII-LXIX.

⁴³ GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 151, p. 273.

⁴⁴ Ivi, II, 243, p. 307.

vestiti degli abiti ch'egli ha continuamente negli occhi (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 240, p. 306).

“Verisimile” e “meraviglioso” come pure “decoro” e “incredibile” sono, dunque, per l'umanista obiettivi solo apparentemente inconciliabili, e che invece vanno tutti opportunamente calibrati per una buona riuscita della rappresentazione teatrale. Ma quanto poi di «meraviglioso», coerentemente con la sua speculazione, Giraldi è in realtà riuscito a trasmettere attraverso gli *Eudemoni*? L'assunto teorico è chiaro:

anchora che la attione comica sia di persone humili, ha nondimeno anch'ella <in sé del> meraviglioso [...]. Perché <non> nasce il meraviglioso <della> comedia dal terribile <o dal> miserabile, come quello d<ella tra>gedia, ma dalla brevi<tà del> tempo. [...] pare anc<o ma>raviglioso nella come<dia il> vedere que' tumulti fa<migliari>, che pareano quasi non p<oter ha>ver buon fine, condotti d<all'in>gegno del poeta, in <egual> spatio di tempo, a quie<to et> a tranquillo stato, con so<disfatio>ne di coloro che più t<emer> pareano (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, II, 40, pp. 225-26).

I risultati, al momento di verificarne la tenuta in sede di sperimentazione pratica, lasciano in realtà piuttosto perplessi e paiono incerti, poiché spesso vengono sacrificate in nome del “meraviglioso”, ma pure degli altri principi di cui sopra, la coerenza dell'intreccio e la consequenzialità delle azioni sceniche. I troppo ingombranti parametri di riferimento, che confluiscono negli scritti critici ma dietro i quali stanno pure da una parte l'intento di elaborare un modello alternativo alla *Calandra* (o piuttosto una versione purgata di essa, di cui non a caso si ripropone il motivo dei gemelli), dall'altra l'opportunità di conciliare tradizione e innovazione, si riducono infatti a paletti inibitori che impediscono un arioso svolgimento

dell'azione⁴⁵. Ne deriva un prodotto ambiguo, che non è ovviamente tragedia, ma non è neppure del tutto commedia al pari di testi coevi i quali, sull'esempio di Ariosto e di Machiavelli, continuavano a quell'altezza ad essere coerenti con il principio del comico e dello *humour* precipui del genere⁴⁶. Giraldi, imbrigliato nella tela da lui stesso imbastita, resta a margine: la sua commedia, proprio in quanto "civile" e moralggiante, è costretta in un "limbo mediano"⁴⁷ che finisce per depauperarla, facendone un prodotto ibrido.

E così il drammaturgo perde la sua scommessa: l'assetto finale degli *Eudemoni* denuncia l'impossibilità di una totale adesione del testo poetico alle norme codificate; e al contempo l'adesione ad esse, ove presente, proprio per la rimozione della originaria *vis comica* intrinseca al genere, fa emergere la crisi di identità della commedia.

Alla luce dell'ipotesi fin qui avanzata, è naturale a questo punto pensare che Giraldi abbia messo da parte l'esperimento, cassando dal *Discorso* ogni riferimento agli *Eudemoni* che verisimilmente (al pari di quanto accade per le tragedie) doveva puntellare le sue argomentazioni sul genere comico, e non si sia curato più del suo manoscritto, al punto da non intervenire neppure su un'incongruenza dell'intreccio⁴⁸, ormai proiet-

⁴⁵ Su questo aspetto si leggano le osservazioni di GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni»*, p. 196.

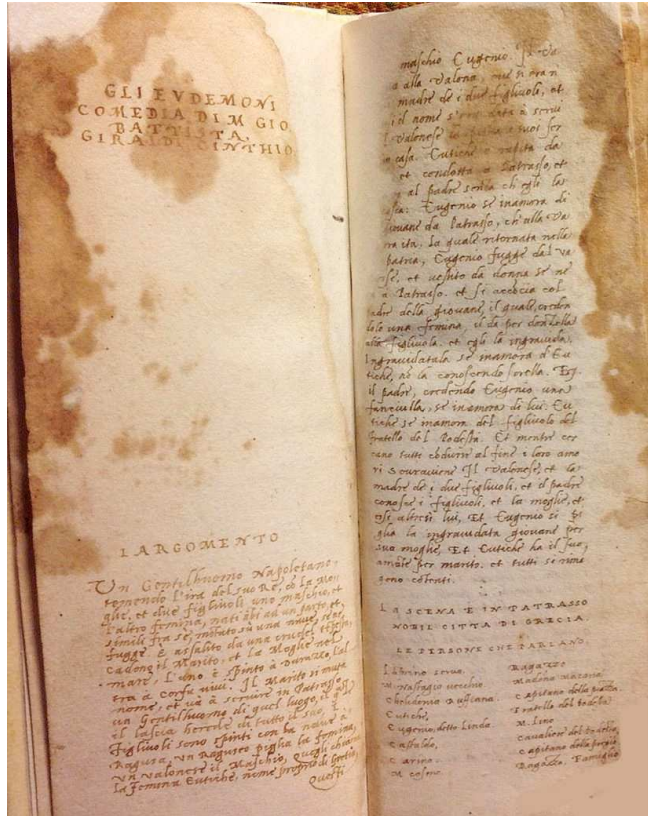
⁴⁶ Al di là delle già menzionate commedie del Bentivoglio, si veda GUIDOTTI, *Gli «Eudemoni»*, pp. 191-93, per una breve rassegna di altre commedie, sempre di ambiente ferrarese, scritte a ridosso degli *Eudemoni*.

⁴⁷ L'espressione è di BRUSCAGLI, *G. B. Giraldi*, p. 182, cui si rimanda per le acute osservazioni in merito.

⁴⁸ Nell'esposizione dell'Argomento si legge che dopo la tempesta marina il marito viene spinto fino a Durazzo e la moglie fino a Corfù, ma nella scena V, 6, quando nell'epilogo con un *flash-back* si riannodano i fili della vicenda, ai vv. 1502-04 messer Nastagio afferma: «Io, a un remo apporso, | in Corfù fui sospinto al litto salvo | poco meno che morto», e

GLI EUDEMONI DI GIRALDI CINTHIO: UN ESPERIMENTO FALLITO?

tato verso una rinnovata speculazione teorica e progetti letterari a lui più congeniali.



Ferrara, Biblioteca Comunale Ariosteana, ms. Cl. I 407: GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Gli Endemoni*, cc. [1]v - 2r (argomento e personaggi).

(Riproduzione autorizzata dalla Biblioteca Comunale Ariosteana)

Macaria di contro poco dopo racconta: «Appresa a un'asse| a Durazzo fui spinta» (vv. 1516-17).

ALESSANDRA TRAMONTANA

Attraverso un'analisi comparata degli *Eudemoni* e del *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie* di Giraldo Cinthio, vengono messi in evidenza gli elementi di convergenza e di difformità della sperimentazione drammaturgica rispetto ai precetti teorici. L'intento è quello di spiegare perché gli *Eudemoni* non furono mai pubblicati e perché di tale commedia non ci sia traccia alcuna nelle riflessioni critiche contenute nei *Discorsi*, la cui cura accompagnò l'umanista per lunghi anni, anche dopo la messa a stampa del 1554.

Via a comparative analysis of Giraldo Cinthio's *Eudemoni* and *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, the elements of convergence and dissimilarity of dramaturgic experimentation will be highlighted with respect to theoretical precepts. The goal is to explain why *Eudemoni* were never published and why no traces of this comedy can be found in the critical reflections in *Discorsi*, whose composition involved the humanist for many years, even after its printing in 1554.

Articolo presentato in Gennaio 2017. Pubblicato *on line* in luglio 2017
© 2013 dall'Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo articolo è ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno III, 2017
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2017.3.71-98
Articolo soggetto a *peer review*