

BERNHARD HUSS

PETRARCHISMO E TRAGEDIA*

Condizione fondamentale per la fortuna europea del petrarchismo è la piattaforma comune di una “lingua franca” che si sviluppò a partire da un ricorso produttivo ai testi di Petrarca (soprattutto alla sua lirica in volgare)¹. La “lingua del petrarchismo come strumento di comunicazione per l’Europa” si poté dunque dimostrare così efficace solo perché all’inizio del XVI secolo Pietro Bembo aveva intrapreso il fruttuoso tentativo di codificare il dettato petrarchesco come modello normativo per la composizione di testi in versi di ogni tipo. La standardizzazione linguistica così conseguita, dapprima in Italia, ha funto da catalizzatore ben oltre i confini della Penisola, producendo enormi risultati, per quanto riguarda la poesia lirica, nelle letterature nazionali europee. Per altri generi letterari composti in versi, i dettami proposti dal Bembo rappresentano però già in Italia un problema notevole. Ciò vale non da ultimo per la tragedia. Il fatto che anche in quest’ambito Petrarca, nell’ottica del programma bembista,

* Traduzione italiana di Alice Spinelli.

¹ Cfr. M. BERNSEN, *Der Petrarkismus, eine “lingua franca” der europäischen Zivilisation*, in *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*, a cura di M. BERNSEN e B. HUSS, Göttingen, V & R Unipress, 2011, pp. 15-30. Il presente contributo è la versione rimaneggiata e tradotta in italiano di un articolo che ho inizialmente pubblicato in lingua tedesca proprio nel succitato volume collettaneo *Der Petrarkismus - ein europäischer Gründungsmythos*.

BERNHARD HUSS, *Petrarchismo e tragedia*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», v (2019), pp. 55-104.

dovesse assurgere a modello autoriale esclusivo celava innegabili problemi per la formazione di una tragedia in volgare; e tali problemi si perpetuano, declinati in forme nuove a seconda delle circostanze, in altre letterature nazionali. Il presente articolo intende mostrare, sull'esempio della tragedia in Italia e in Francia, in che modo il petrarchismo dia un contributo decisivo alla costituzione dei generi che si affermano nella prima età moderna, ma anche come questo processo si scontri con nette resistenze e rifiuti sul piano sia teorico che pratico – resistenze e rifiuti che non fanno che confermare ulteriormente l'importanza del petrarchismo per la fisionomia della letteratura europea.

Nella celebre definizione della tragedia contenuta nel capitolo sesto della *Poetica* (1449b), Aristotele identifica come tratto distintivo del genere, tra gli altri, il suo essere composto ἡδυσμένῳ λόγῳ. Questa formula viene interpretata in modi diversi nelle traduzioni oggi correnti della *Poetica*: per Manfred Fuhrmann la tragedia sarebbe scritta «in una lingua adorna, plasmata in modo attraente»², mentre secondo Arbogast Schmitt si tratterebbe di «una lingua elaborata a regola d'arte»³. Il fatto che una versione ponga l'accento sul momento della ricezione, l'altra invece su quello della produzione estetica, è un indice sintomatico della varietà delle interpretazioni di cui sono passibili queste parole di Aristotele sullo stile della tragedia. Evidentemente, già lo stesso Aristotele riteneva necessario precisare meglio quanto appena affermato. Integra infatti in questo modo l'espressione che segue immediatamente la definizione vera e propria di tragedia: «Con “lingua elaborata a regola d'arte” intendo una lingua che possiede un

² ARISTOTELES, *Poetikē*, traduzione e commento di M. FUHRMANN, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 19 («in anziehend geformter Sprache»).

³ ARISTOTELES, *Poetikē*, traduzione e commento di A. SCHMITT, Berlin, Akademie Verlag, 2008, p. 9 («in kunstgemäß geformter Sprache»).

ritmo e una struttura musicale e una melodia (ῥυθμὸν καὶ ἄρμονίαν καὶ μέλος), con “uso differenziato dei mezzi di espressione” invece mi riferisco al fatto che alcune parti sono soltanto declamate in versi, mentre altre assumono specificamente la forma del canto»⁴. Benché anche questo passo sia ecdoticamente e semanticamente controverso⁵, pare tuttavia emergere con inequivocabile chiarezza la distinzione operata da Aristotele tra versi parlati, strutturati in forma metrico-linguistica (διὰ μέτρον), e «parti liriche (cori, arie, duetti)»⁶, strutturate in forma metrico-linguistica-musicale (διὰ μέλους).

Un elemento “lirico” è dunque connesso con la tragedia già nell’antichità classica, anche se Aristotele avrebbe ovviamente individuato delle parti liriche solo in singoli segmenti della tragedia, e avrebbe dunque distinto in modo piuttosto

⁴ *Ibidem* («Ich meine mit kunstgemäß geformter Sprache eine Sprache, die Rhythmus und musikalische Gestaltung und Melodie (ῥυθμὸν καὶ ἄρμονίαν καὶ μέλος) hat, mit der gesonderten Verwendung der Medien aber, daß einiges nur in Sprechversen ausgeführt wird, anderes wieder in Liedform»).

⁵ L’edizione di Fuhrmann segue il testo critico di Rudolf Kassel (Oxford, Clarendon Press, 1965) ed espunge l’ultimo membro del *trikolon* qui citato nell’originale, καὶ μέλος, ma in cambio traduce ἄρμονίαν con ‘melodia’ («Melodie»), così che i due tratti distintivi della lingua «adorna, plasmata in modo attraente» della tragedia risultano qui essere ‘ritmo’ e ‘melodia’. Schmitt ripristina invece il *trikolon* (cfr. *ivi*, p. XXVII su *Poetica* 1449b29) e interpreta ἄρμονία come ‘struttura musicale’ («musikalische Gestaltung»), μέλος, di contro, come ‘melodia’ («Melodie»). Sui problemi testuali e interpretativi posti dal primo capitolo della *Poetica* di Aristotele cfr. la circostanziata trattazione di O. PRIMAVESI, *Aristoteles «Poetik» 1. Die Poetizität philosophischer Texte und die Unterscheidung zwischen Metrum und Rhythmus*, in *Argument und literarische Form in antiker Philosophie. Akten des 3. Kongresses der Gesellschaft für antike Philosophie*, a cura di M. ERLER *et alii*, Berlin, De Gruyter, 2013, pp. 239-82.

⁶ ARISTOTELES, *Poetik*, ed. SCHMITT, p. 327: «lyrischen Partien (Chorliedern, Arien, Wechselgesängen)». Cfr. *ivi* il contesto; si veda il testo greco in ARISTOTELES, *Poetik*, ed. FUHRMANN, p. 18.

chiaro una dizione “tragica” da una “lirica” in senso stretto. La questione si pone invece in termini diversi, per molteplici ragioni, nell’interpretazione cinquecentesca di Aristotele, così come nei dibattiti sullo stile e nella teoria sulla tragedia che fioriscono nello stesso XVI secolo. Sulla scorta della traduzione latina della *Poetica* approntata da Alessandro de’ Pazzi (1536)⁷, i commentatori del testo rendono spesso ἡδυσμένῳ λόγῳ (riferito alla tragedia nel suo complesso) con «sermone suavi»⁸, ricorrendo così ad un termine che per il sistema di

⁷ Il passo chiave è citato da B. WEINBERG, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1961 (ristampa 1974, Midway Reprints), vol. I, p. 372 («sermone suavi»). Pazzi voleva qui evidentemente rendere perspicua l’etimologia di ἡδυσμένῳ da ἡδύς (‘dolce, piacevole’). Nella traduzione di Giorgio Valla del 1498 si parlava ancora di una «iucunda oratione», un sintagma che lo stesso Valla arricchiva poi di sfumature qualificando il dettato tragico con gli attributi ‘suavis’ e ‘oblectabilis’ (si veda ivi la citazione completa).

⁸ Cfr. ad es. FRANCESCO ROBORTELLO, *In librum Aristotelis De arte poetica explicationes. Paraphrasis in librum Horatii, qui vulgo De arte poetica ad Pisones inscribitur*, Firenze, Torrentino, 1548 (ristampa anastatica: München, Fink, 1968), pp. 52, 55; VINCENZO MAGGI - BARTOLOMEO LOMBARDI, *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, Venezia, Vincenzo Valgrisi, 1550 (ristampa anastatica: München, Fink, 1969), pp. 96 s., 99 s.; ANTONIO RICCOBONI, *Poetica Aristotelis latine conversa*, Padova, Paolo Meietti, 1587 (ristampa anastatica: München, Fink, 1970; contiene anche il *Compendium Artis poeticae Aristotelis*, 1591), p. 7 (traduzione), pp. 29 s. (parafraasi, dove si legge: «suavi sermone, qui fiat suavis, & iucundus»). Quest’interpretazione trova accoglienza anche nella discussione poetologica generale del Cinquecento; cfr. ad es. ANTONIO SEBASTIANI MINTURNO, *L’arte poetica*, [Venezia], Valvassori, 1564 (ristampa anastatica: München, Fink, 1971), p. 74: «da qual si fa con soave parlare». Diversa la lettura di Castelvetro, che nel quadro della sua caratteristica definizione funzionale della tragedia rende ἡδυσμένῳ λόγῳ con «favella fatta dilettevole» (LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica d’Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. ROMANI, Roma-Bari, Laterza, 1978, 2 vol., I, p. 155; cfr. p. I, 159).

pensiero della poetologia cinquecentesca⁹ si discosta da un registro stilistico elevato e sublime per indicare piuttosto uno stile “lirico” di livello medio – o addirittura basso¹⁰. In questo modo, l’attributo di una “dolce liricità” tende ad essere svincolato dall’originario legame con singole sezioni sintagmatiche della tragedia (i cori, le arie, i duetti di cui si è detto) e proiettato sul suo ordito linguistico in generale. Si potrebbe addurre qui come esempio significativo di questa tendenza il precoce commento approntato a Padova da Maggi e Lombardi. È del tutto chiaro ai due interpreti che Aristotele considera la tragedia nelle sue segmentazioni interne, diversificate in base ai mezzi espressivi impiegati: essi colgono infatti nel concetto di μέλος un riferimento ai «chori cantus» (‘canti corali’) della tragedia stessa¹¹. Tuttavia, Maggi e Lombardi presuppongono che la *suavitas* connoti fondamentalmente lo stile tragico anche al di fuori delle “parti liriche” dei canti corali. Tale *suavitas* risulterebbe già dall’impiego di “rhythmus” e “harmonia” nei versi parlati della tragedia (cioè, per Maggi e Lombardi, dalla loro fisionomia metrico-linguistica), e le parti recitate della tragedia rientrerebbero già di per sé nella categoria del “carmen”¹². Il nocciolo del problema risiede però nel

⁹ Per Aristotele lo ἡδυσμένος λόγος non aveva nulla a che fare con le categorie di una stratificata poetica degli stili – l’intersezione del suo dettato con queste categorie è un fenomeno tipico della ricezione rinascimentale di Aristotele, che amalgama costantemente, in un intricato groviglio, le teorie aristoteliche con la concezione vulgata dei diversi livelli stilistici.

¹⁰ Cfr. H. LINDNER, *Mittlerer Stil*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 5, Tübingen, Max Niemeyer, 2001, pp. 1366-72 e ID., *Schlichter Stil*, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, vol. 8, Tübingen, Max Niemeyer, 2007, pp. 502-09.

¹¹ MAGGI - LOMBARDI, *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, p. 99.

¹² Cfr. il contesto più ampio: «At primum quid sibi per SUAVEM SERMONEM velit, declarat, quod scilicet numerum, & harmoniam, & me-

fatto che per la cultura coeva questa *suavitas* ubiqua è interpretabile come caratteristica lirica.

Una gran parte delle esegesi aristoteliche del Cinquecento, che giocano notoriamente un ruolo centrale nell'elaborazione pratica della tragedia italiana del Rinascimento, incasella dunque lo stile della tragedia sotto un'etichetta che (nonostante gli sforzi compiuti dai commentatori per rendere giustizia all'espressione aristotelica) pare rinviare, nell'ottica di contemporanei rigidamente educati alla dottrina degli stili, più alla lirica che ad un dramma tragico. Si viene così delineando un rapporto problematico tra il genere della tragedia da un lato e un "lirismo" postulato sul piano teorico dall'altro.

Questo rapporto problematico esiste in altri termini almeno a partire dal 1525, anno della comparsa delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo presso l'editore Tacuino di Venezia¹³.

los habet. per numerum autem, atque harmoniam, metrum: per melos vero, chori cantus intelligit. Et quoniam sermonis suavis sunt plures species, ideo subiungit, quomodo species illae in diversis Tragoediae partibus reperiantur, quasdam absolvi metro dicens: hoc est in aliqua Tragoediae parte sermonis suavitas est, metri tantum causa, ubi chorus non canit: quaedam vero pars suavem sermonem habet, quoniam accedit cantus» (MAGGI - LOMBARDI, *In Aristotelis librum De poetica communes explanationes*, p. 99). Per Maggi e Lombardi il "metrum" è quindi il risultato dell'impiego di "numerus" e "harmonia", e questa struttura metrico-linguistica giustifica *a priori* l'equiparazione tra "sermo suavis" e "carmen": «carmen [...] sermonem suavem esse apertum est» (ivi, p. 96), anche se il concetto di 'carmen' è più ristretto in quanto il "sermo suavis" include anche le parti "meliche" del coro: «nam etsi carmen sermo suavis sit, non tamen quivis suavis sermo carmen tantum est: cum praeter carmen interdum contineat & melos» (ivi, p. 99). La *suavitas* è dunque onnipresente nella tragedia.

¹³ La seconda edizione uscì nel 1538 a Venezia presso Marcolini, la terza nel 1549 a Firenze per l'editore Torrentino (a cura di Benedetto Varchi). Sulla forza normativa del testo di Bembo e della sua politica culturale e linguistica cfr. G. PATOTA, *La quarta corona. Pietro Bembo e la codificazione dell'italiano scritto*, Bologna, Il Mulino, 2017.

Nelle *Prose*, Bembo, rifacendosi al trattato *De compositione verborum* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων) di Dionigi di Alicarnasso¹⁴, propone come ideale di stile un bilanciato temperamento di “gravità” e “piacevolezza”¹⁵. Nell’ampia trattazione dispiegata nel secondo libro delle *Prose*, “gravità” e “piacevolezza” vengono in sostanza descritte come effetti prettamente stilistici, e le loro eventuali implicazioni semantico-contenutistiche tendono allo zero. A partire dal capitolo 9 si illustra distesamente come sia la “gravità” che la “piacevolezza” scaturiscano dal calcolato impiego di “suono”, “numero” e “variazioni”: esse sono dunque il risultato di fenomeni fonici, usi rimici e configurazioni ritmiche, nonché di un abile ricorso alla tecnica della *variatio*. I maestri eletti da Bembo a modelli normativi per la loro capacità di conseguire un perfetto equilibrio tra questi due contrastanti effetti stilistici sono, come noto, Francesco Petrarca per la poesia, Giovanni Boccaccio per la prosa. Per ciò che riguarda la tragedia, l’approccio bembesco solleva tuttavia un problema: la canonizzazione di Petrarca implica infatti che la norma a cui improntare la lingua di un genere stilisticamente illustre come la tragedia debba essere fornita da un autore che *non è* decisamente il rappresentante di una “gravitas” all’altezza dello “stylus gravis” che la teoria degli stili tradizionale, basata sul

¹⁴ Cfr. C. BERRA, *L’idea di stile dagli «Asolani» alle «Prose»*, in *«Prose della volgar lingua» di Pietro Bembo*, a cura di S. MORGANA, M. PIOTTI e M. PRADA, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 277-302: 284-90; si veda inoltre nello stesso volume R. CASAPULLO, *I termini della critica e della retorica nel II libro delle «Prose»*, pp. 393-408 (nel merito della questione, cfr. p. 397 *et passim*).

¹⁵ Cfr. PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. L’editio princeps del 1525 riscontrata con l’autografo Vaticano latino 3210*, a cura di C. VELA, Bologna, CLUEB, 2001, spec. libro II *passim*; ma si vedano già alcune parti del primo libro come ad esempio *ivi*, p. 44 (cap. I, 18).

principio del *decorum*¹⁶, assegnava alla tragedia. Veniamo qui a toccare con mano una delle difficoltà di fondo in cui si imbatte il bembismo nel trattare materie “alte”. Pur mantenendo il più possibile sullo sfondo, nelle sue *Prose*, la tradizionale dottrina dei tre stili, Bembo stabilisce tuttavia subito all’inizio del secondo libro una distinzione tra (a) «materia grande», a cui si attaglierebbero soltanto parole («voci») che siano «gravi, alte, sonanti, apparenti, luminose», (b) «(materia) mezzana» con «voci mezzane e temperate» e (c) «(materia) bassa e volgare» con «(voci) lievi, piane, dimesse, popolari, chete»¹⁷. Anche se nel prosieguo delle *Prose* si evita accuratamente di istituire, per il vocabolario poetico, univoche associazioni contenutistiche, in questo passaggio della sua argomentazione Bembo è però costretto ad abbinare il lessico dei tre diversi stili alla semantica delle tre diverse materie. Ma Bembo non ha a disposizione autori esemplari per il grado più alto della gerarchia (laddove equipara Virgilio e Petrarca, li propone infatti come rappresentativi di uno stile *medio*)¹⁸, e mostra un sostanziale distacco nei confronti di materie poetiche serie, elevate, gravi, rivelan-

¹⁶ Per una panoramica generale sull’argomento cfr. B. HUSS, *Gattung/Gattungstheorie*, in *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, vol. 14: *Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*, a cura di M. LANDFESTER, Stuttgart - Weimar, Metzler, 2000, pp. 87-95; qualche cenno più dettagliato in B. HUSS, *Literaturtheorie*, in *Der Neue Pauly. Supplemente 9: Renaissance-Humanismus. Lexikon zur Antikerezeption*, a cura di M. LANDFESTER, Stuttgart - Weimar, Metzler, 2014, pp. 558-66 (nello specifico, pp. 558-61).

¹⁷ BEMBO, *Prose della volgar lingua*, ed. VELA, pp. 61 s. (cap. II, 4, 13).

¹⁸ Molto pertinente si rivela dunque il commento di Carlo Dionisotti alle argomentazioni svolte nel capitolo I, 18 delle *Prose*: «al Virgilio delle *Georgiche*, non dell’*Eneide*, corrisponde il Petrarca delle *Rime*» (PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua. Gli Asolani. Rime*, a cura di C. DIONISOTTI, Milano, TEA, 1989 (ristampa dell’edizione Torino, UTET, 1966), p. 121, nota 5).

do la netta tendenza a preferire soggetti più temperati e “mezzani”¹⁹.

Per la tragedia del Cinquecento si constata dunque quest’aporia: se è vero che la teoria dei diversi livelli stilistici e degli ambiti contenutistici ad essi corrispondenti è ancora molto influente, tuttavia non si riesce ad individuare nessun autore volgare che possa fornire senza stridori o forzature una norma linguistica adeguata per il genere illustre della tragedia. Petrarca, assunto dal bembismo allora dominante a modello standard della lingua poetica *tout court* (e quindi, di principio, anche come punto di riferimento ideale per la tragedia del Rinascimento), non può di fatto rivestire questo ruolo: il petrarchismo e la tragedia stanno tra di loro in un rapporto dialettico di tensione e contraddizione reciproca²⁰.

Tale aporia viene ulteriormente acuita dalla tendenza dei commentatori di Aristotele a definire lo stile della tragedia – per ragioni del tutto diverse – come «sermo suavis». Ciò, infatti, non fa che radicalizzare il problema originato dalla prospettiva bembista: l’estensione all’ambito della tragedia dell’autorità lirica rappresentata da Petrarca in quanto emblema di uno “stile dolce e soave” poteva ora apparire giustificata in termini aristotelici, senza che il problema linguistico-stilistico

¹⁹ Dante, di cui si dice che «sarebbe stato più lodevole, che egli di meno alta e di meno ampia materia posto si fosse a scrivere, et quella sempre nel suo mediocre stato avesse scrivendo contenuta» (BEMBO, *Prose della volgar lingua*, ed. VELA, p. 103, cap. II, 20, 17), funge nel confronto con Petrarca (e secondariamente con Boccaccio) da chiaro esempio negativo; cfr. B. HUSS, «*Esse ex eruditis, qui res in Francisco, verba in Dante desiderant*». *Francesco Petrarca in den Dante-Kommentaren des Cinquecento*, in *Questo leggiadrissimo poeta! Autoritätskonstitution im rinascimentalen Lyrik-Kommentar*, a cura di G. REGN, Münster, LIT, 2004, pp. 155-87: 159-61.

²⁰ Ciò vale specialmente se si considera che il Petrarca dei *Trionfi*, che dal punto di vista della storia della ricezione era potenzialmente qualificabile come “epico”, scivola sempre di più in secondo piano, nel corso del Cinquecento, rispetto al Petrarca lirico dei *Rerum vulgarium fragmenta*.

fosse stato minimamente risolto a livello pratico. Un tale slittamento da un genere all'altro richiedeva che gli elementi stilistici petrarchisti venissero radicalmente scissi dalle loro implicazioni semantiche e fossero dunque trasferiti, svuotati da ogni vincolo contenutistico, in un diverso ambito tematico.

Dimostrazione emblematica della difficoltà insita in quest'approccio è il fatto che il Cinquecento non offra *nessuna* tragedia che si attenga da un lato ad una norma linguistica schiettamente bembesca e dall'altro possa proporsi come manifestazione inequivocabilmente "alta" del genere. I tragediografi italiani del XVI secolo tentano piuttosto di adottare una pluralità di strategie diverse per affrontare la situazione problematica appena tratteggiata – a meno che, come nel caso di Giangiorgio Trissino con la sua *Sofonisba* (1514 e 1515), non si collochino cronologicamente al di qua dell'efficacissima auto-proclamazione della norma stilistica bembesca nelle *Prose* e possano quindi ignorare il problema *ex ante*²¹, oppure non tentino, come Torquato Tasso nel suo *Re Torrismondo*, di ot-

²¹ Tuttavia occorre precisare, almeno per quanto riguarda gli *Asolani* di Bembo, che Trissino «nello scarto della tradizione lirica petrarchesca e nella preferenza per l'opposta tradizione narrativa e dialogica dantesca» non obbedisce alla norma bembista: «era una strada [...] "diametralmente opposta" a quella che il Bembo aveva cominciato a percorrere a partire dagli *Asolani*» (R. CREMANTE, «Or non parl'io, né penso, altro che pianto»: usi del Petrarca nella tragedia del Cinquecento, in *I territori del petrarchismo. Frontiere e sconfinamenti*, a cura di C. MONTAGNANI, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 187-208: 191; dallo stesso passo si trae anche la prima citazione, che risale originariamente a Carlo Dionisotti). Cremante riesce tra l'altro a dimostrare che Trissino, persino laddove fa ricorso a Petrarca, tende a selezionare uno spaccato autonomo dei *Fragmenta*, idoneo al registro tragico: «si noti come la memoria del Trissino prediliga, all'interno dei *Rerum vulgarium fragmenta*, gli esemplari della *tragica coniugatio*, della canzone, dalla 50 [...] alle "cantilene oculorum", alla 207 [...], soprattutto alle canzoni più solenni della seconda parte intonate ad un'alta, rassegnata meditazione intorno alla caducità terrena» (ivi, p. 203; cfr. quanto segue più avanti).

temperare a questa norma attraverso una consapevole e ardua mediazione tra “Petrarca grave” e “Petrarca piacevole”²².

(1.) Si intraprende il tentativo di rispettare la presunta adeguatezza universale del Petrarca, che Bembo decretava essere applicabile ad ogni tipo di poesia in versi, selezionando stilisticamente ed isolando dal suo *corpus* lirico complessivo un “Petrarca grave”. Questo Petrarca può dunque fornire del materiale utile alla tragedia; il criterio dei diversi livelli stilistici – non nel senso di Bembo – rientra così in un certo senso dalla porta di servizio, ridimensionando il postulato di fondo dello stesso Bembo. In quest’ottica si è recentemente osservato che la *Merope* di Pomponio Torelli, per citare un caso significativo, tenta di opporsi ad un impiego vago e indiscriminato del materiale linguistico petrarchesco privilegiando il “Petrarca politico” e il “Petrarca civile” (ad esempio le canzoni *Spirto gentil* e *Italia mia*) rispetto al “Petrarca amoroso” e ricontestualizzando inoltre eventuali riferimenti a questo “Petrarca amoroso” nel quadro di un registro moralizzante-edificante²³.

(2.) Il “Petrarca lirico” viene contaminato con un dettato tragico di provenienza a-petrarchista. Questa è la strada battuta da Giovan Battista Giraldi Cinzio con la sua *Orbecche*, la prima tragedia classicista portata sulla scena in Italia (1541, con *editio princeps* pubblicata già nel 1543)²⁴. Giraldi Cinzio compone l’*Orbecche* sullo sfondo di due diverse concezioni

²² Cfr. a questo proposito le approfondite argomentazioni di V. MARTIGNONE, *Tra gravità e piacevolezza. L’uso delle fonti petrarchesche nel «Torrismondo» del Tasso*, in *I territori del petrarchismo*, pp. 231-47. Martignone riesce a dimostrare come proprio in virtù della soverchiante fortuna del “Petrarca piacevole” Tasso, nel *Re Torrismondo*, si sforzi di (ri)abilitare il “Petrarca grave” – il che prova come anche fino al 1587 non si fosse potuto instaurare uno stile “grave”, adatto alla tragedia, su base petrarchista.

²³ V. GUERCIO, *«Vertù contra furore...». Analisi del petrarchismo tragico di Pomponio Torelli*, in *I territori del petrarchismo*, pp. 249-97, spec. pp. 263-76.

²⁴ La *Sofonisba* del Trissino fu scritta già nel 1514/15, ma venne rappresentata per la prima volta solo nel 1562.

della tragedia²⁵: da un lato le tragedie grecizzanti sul modello della *Sofonisba* (Trissino, Giovanni Rucellai, Alessandro de' Pazzi), dall'altro la tradizione cronologicamente anteriore sia latina che volgare, non ancora ingabbiata in forme classicheggianti, di un'arte drammatica ispirata a Seneca ed emblematicamente rappresentata dall'*Eccenir* di Mussato e dal *Filostrato e Panfila* di Antonio da Pistoia (Antonio Cammelli)²⁶. Se prescindiamo dalla ripresa di un elemento formale come l'endecasillabo sciolto, che era stato assunto dal Trissino a verso standard della tragedia italiana (una ripresa che contribuisce alla sua pressoché canonica affermazione), Giraldi Cinzio si schiera tuttavia "ideologicamente" sul versante senecano – allineandosi così agli interessi e all'orientamento di entrambe le accademie locali di cui è stato membro²⁷.

²⁵ R. BRUSCAGLI, G.B. *Giraldi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, Ferrara, SATE, 1972, p. 36.

²⁶ Su queste opere cfr. M. T. HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, Urbana, University of Illinois Press, 1965, pp. 4-6, 29-33; F. DOGLIO, *Il teatro tragico italiano*, Parma, Guanda, 1972², pp. XIII-XV, XXXII ss., oltre ai paragrafi ad esse dedicati in R. LOHSE, *Renaissancedrama und humanistische Poetik in Italien*, Paderborn, Fink, 2015, pp. 255-396 (cap. 3.1. «Tragödie»); sulla precoce tradizione italiana della tragedia senecana si veda inoltre R. P. ARMATO, *The play is the thing. A study of Giraldi's «Orbecche» and its Senecan antecedents*, in *Medieval epic to the "epic theatre" of Brecht. Essays in comparative literature*, a cura di R. P. ARMATO e J. M. SPALEK, Los Angeles, University of Southern California Press, 1968, pp. 57-83.

²⁷ Si tratta delle due accademie ferraresi – entrambe di breve vita – degli *Elevati* (1540-41) e dei *Filareti* (1554-57). Queste accademie promuovono la linea programmatica di un umanesimo latino di stampo conservatore; cfr. P. R. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, Oxford, Oxford University Press, 1962, pp. 12-15, qui spec. p. 13: «Its [dell'Accademia dei Filareti] activities, like those of the academy of the "Elevati", appear to have been predominantly literary and to have had a strong classical bias». Separa troppo nettamente la produzione volgare di Giraldi da questo programma accademico G. LEBATTEUX, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'œuvre de Giambattista Giraldi Cinthio*, in

L'*Orbecche* diviene in tal modo l'esempio più autorevole di tragedia horror "alla Seneca" che il Rinascimento conosca. Gli elementi più macabri e raccapriccianti dell'*Orbecche* sono in sintonia con la teoria programmatica della tragedia come genere di massima "gravitas" esposta dallo stesso Giraldi Cinzio nel suo *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*²⁸. E questa teoria è pienamente coerente con il ricorso a Seneca (in particolar modo al *Tieste*)²⁹, dato che la produzione teatrale dell'autore latino rappresenta per Giraldi un vertice insuperato di "gravità" e "maestà"³⁰. Dal punto di vista stilistico, que-

Les écrivains et le pouvoir en Italie à l'époque de la Renaissance, deuxième série, a cura di A. ROCHON, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1974, pp. 243-312: 252 ss. Cfr. da ultimo V. GALLO, *Giraldi e le accademie ferraresi degli Elevati e dei Filareti*, in *Giovan Battista Giraldi Cinthio hombre de corte, preceptista y creador*. Atti del Convegno internazionale in onore di Renzo Cremante (Università di Valencia, 8 - 10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI, 159-160 (2013), pp. 309-34.

²⁸ Cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in ID., *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. 207-318: 207 («tra quante compositioni si fanno da noi et si son fatte prima dagli antichi, et greci et latini, non ve n'è alcuna che in gravità vada appresso la tragedia»).

²⁹ Per raggugli esauritivi al riguardo cfr. HORNE, *The tragedies of Giambattista Cinthio Giraldi*, pp. 51-57.

³⁰ Cfr. GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, p. 235: «Seneca [...] quasi in tutte le tragedie [...] avanzò [...] nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti i Greci che scrissero mai». Ribadisce quest'opinione anche il *Giudizio* di Giraldi – apparso però in forma anonima: si veda C. ROAF, *A sixteenth-century "anonimo": the author of the «Giudizio sopra la tragedia di Canace e Macareo»*, «Italian Studies», XIV (1959), pp. 49-74 – sulla *Canace* di Speroni: «tanto più prudente e più grave è Seneca d'ogni Greco, quanto i Romani in maestà avanzano ogni grandezza greca» (SPERONE SPERONI, «*Canace*» e *scritti in sua difesa*; GIAMBATTISTA GIRALDI CINZIO, *Scritti con-*

sto programma non può sfociare nell'adesione al petrarchismo lirico. Infatti il *Discorso* di Giraldi postula un dettato tragico alieno dalla soavità lirica e basato su di un'impetuosa "magnificenza" e "gravità": «vogliono esser scritte le tragedie appresso noi in versi sciolti dalle rime per lo modo già detto, e vogliono esser tali versi tessuti con voci grandi et magnifiche, non però oscure, non gonfie, non affettate»³¹ – «quel parlare della tragedia vuole esser grande, reale et magnifico, et figurato»³². Quest'eloquio illustre e sostenuto, che Giraldi giustifica facendo riferimento alle «cose grandi et reali» che la tragedia dovrebbe rappresentare³³ sia per il principio teorico del *decorum* che in rapporto al contesto di corte in cui si inserisce la sua stessa attività drammaturgica³⁴, non può ufficialmente attingere al "Petrarca lirico", bensì tutt'al più – non senza qualche riserva – al Petrarca "oscuro" ed "epico" del *Triumphus mortis*³⁵.

L'*Orbecche* di Giraldi mutua dunque da Seneca i suoi motivi fondanti, e innesta nella lingua della tragedia italiana stilemi

tro la «*Canace*»: «*Giudizio*» ed «*Epistola latina*», a cura di C. ROAF, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1982, p. 127).

³¹ GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, p. 264.

³² Ivi, p. 296.

³³ Ivi, p. 297. Sul rango elevato delle materie tragiche, al vertice della piramide di una società di corte, cfr. anche la *Lettera sulla tragedia* di Giraldi: «persone grandi», «cose gravi e di molto momento», «facende signorili», «signorile imagine di discorso e di pensiero» (GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, lett. 23, pp. 153-71: 167; già in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. I, a cura di B. WEINBERG, Bari, Laterza, 1970, pp. 469-86: 482 ss.; si veda ivi l'intero contesto).

³⁴ Su quest'aspetto cfr. LEBATTEUX, *Idéologie monarchique et propagande dynastique dans l'œuvre de Giambattista Giraldi Cinthio*, spec. pp. 254-63.

³⁵ Cfr. GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, p. 300.

senecani declinati sotto il segno della veemenza tragica e della pomposità cerimoniale di ambientazione cortese³⁶. Questa riappropriazione del grande tragediografo latino si coniuga con il recupero della tradizione novellistica: la storia della principessa persiana Orbecche, che ha sposato segretamente il principe Oronte e che si ritrova il marito e i figli brutalmente uccisi dal padre Sulmone, trae origine da una delle novelle dello stesso Giraldi; attraverso il riferimento al genere novellistico, il testo instaura così un rapporto di filiazione con Giovanni Boccaccio: «una partitura novellistica di marca spiccatamente decameroniana giace all'interno del *plot* senecano di *Orbecche*, dichiarandosi intenzionalmente attraverso una fitta rete di prelievi testuali dal *Decameron*, debitamente puntellati, ma non dissimulati, dalle risorse di una gravitas assunta senza risparmio dalle riserve della classicità»³⁷. I rinvii a Boccaccio sono dunque di tipo non soltanto tematico-contenutistico, ma anche linguistico. A sottolinearlo espresamente è l'epilogo apposto da Giraldi all'*Orbecche*, nel punto in cui la Tragedia in persona dichiara al lettore:

Perché seguito in parte [io] abbia il gran Tosco
 Che per Laura cangiò l'Arno con Sorga,
 Et il buon Certaldese, eterni e chiari

³⁶ Cfr. 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 (1979), pp. 117-80, spec. pp. 128-33. Sui meccanismi tragici dell'*Orbecche* cfr. anche M. MAŠLANKA-SORO, *Il tragico nell'«Orbecche» di Giambattista Giraldi Cinzio*, «Romanica Cracoviensia», XX (2010), pp. 175-85 e C. LUCAS FIORATO, *Entre explosions sanguinaires et étouffement des forces vives: le personnage tragique chez Giraldi Cinzio*, «Arzanà», XIV (2012) [fascicolo monografico *Le personnage tragique*], pp. 69-91.

³⁷ R. BRUSCAGLI, *La corte in scena: genesi politica della tragedia ferrarese*, in *Il Rinascimento nelle corti padane. Società e cultura*, Bari, De Donato, 1977, pp. 569-95: 574.

Lumi de la volgar dolce favella (vv. 3270-73)³⁸.

Né un simile abbinamento “bembista” di Boccaccio a Petrarca, né l’esplicito riferimento alla dottrina delle *Prose* del Bembo che compare nel prosiegua del testo, né l’aperta menzione del “divin Bembo” (v. 3295) valgono ad occultare il fatto che la contaminazione di Petrarca, eletto da Bembo a modello unico per la lingua in versi, con uno stile “senecheggiante” e con tessere di provenienza boccacciana non può affatto rappresentare un’effettiva realizzazione del programma bembista. Tanto più che uno sguardo più ravvicinato mostra chiaramente come Giraldi nell’*Orbecche* limiti la presenza intertestuale di Petrarca, specialmente del Petrarca lirico³⁹, e concentri i rimandi al *Canzoniere* nei momenti di massima intensità lirico-patetica: ad esempio, nella prima scena del secondo atto, quando Orbecche ha appena finito di ricapitolare l’antefatto della vicenda e di esporre il nefasto progetto del padre, intenzionato a darla in moglie (non sapendola già segretamente sposata) al principe di un paese limitrofo. Verso la fine della scena, la nutrice, nel suo discorso consolatorio, abbandona l’abituale cadenza isometrica dell’endecasillabo sciolto e abbraccia un registro “lirico”, “cantando” due strofe eterometriche di endecasillabi e settenari rimati che sono infarcite fin dal principio di allusioni petrarchesche:

Perché, come sapete, è proprio questa
Nostra vita mortale

³⁸ Qui e in seguito si cita dalla seguente edizione: GIOVAN BATTISTA GIRALDI, *Orbecche*, in *Teatro del Cinquecento*. 1. *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988.

³⁹ L’edizione di Renzo Cremante, corredata di un ricco ed eccellente apparato di commento, nelle esaustive note che accompagnano tutto il corpo del testo registra una frequenza di rinvii petrarcheschi molto bassa, specie in confronto alla *Canace* di Sperone Speroni (di cui si parlerà in seguito).

Quasi nave che in mar sia a i venti e a l'onda. (vv. 506-08)⁴⁰.

Il punto in cui il discorso della nutrice si mostra più palesemente intriso di petrarchismo compare ai vv. 515-516 («[...] senz'alternar di poggia od orza, | Co la soave forza»), che evocano con tutta evidenza due passi rispettivamente di Petrarca e Bembo (*Rvf* 180, vv. 4-5: « [...] né d'altrui forza; | lo qual senz'alternar poggia con orza»; Bembo, *Rime*, 34, vv. 2-3: «[...] con soave forza | spira, senza alternar di poggia et d'orza»).

Al di là di passi di questo genere, che producono un “effetto lirico” già in virtù della loro fisionomia metrica e che esulano dalla tonalità media del dialogo drammatico, Giraldi – come ci si poteva aspettare – impiega un frasario petrarchesco/petrarchista soprattutto laddove la semantica delle battute tocca il tema dell'amore e delle sue forme di manifestazione. Quando ad esempio Malecche, il «consiglieri del Re», osserva «quanto | possa uno sguardo, una parola, un riso | A destare in altrui fiamma amorosa» (vv. 999-1001), non solo il sintagma «fiamma amorosa» costituisce una citazione letterale dal Petrarca (*Rvf* 304, v. 2), ma anche la combinazione dei sostantivi «sguardo», «parola», «riso» intesse una

⁴⁰ Si allega qui solo una scelta di passi a riprova della dipendenza intertestuale (edizione di riferimento: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. SANTAGATA, Milano, Mondadori, 1996): *Rvf* 8, vv. 6-7: «per questa | vita mortal» (con ripresa dell'*enjambement*), sull'ammassarsi di termini petrarcheschi (1.) *nave* + (*mare* / *vento* / *i* / *onda* / *e*): *Rvf* 26, v. 2; 80, v. 20 (con «tempestate» al v. 21, cfr. *Orbecche*, v. 509: «crudel tempesta»); 189, vv. 1-2 (v. 6: «tempesta»); 323, v. 13; 323, vv. 20-21; cfr. inoltre Bembo, *Rime*, 174, v. 14; 192, vv. 29 ss.; 198, v. 25 (PIETRO BEMBO, *Le rime*, 2 vol., a cura di A. DONNINI, Roma, Salerno, 2008). (2.) *vita* + (*mare* / *i* / *vento* / *i* / *onda* / *e* / *nave*): *Rvf* 80, vv. 1-2; 128, v. 105; 316, vv. 5-6; 331, vv. 1-2; Bembo, *Rime*, 102, vv. 35-36.

trama squisitamente petrarchesca⁴¹. Lo stesso vale per un momento di vibrante enfasi patetica come l'esclamazione autocommiserativa «Misera, trista, dolorosa, afflitta» in cui interrompe Orbecche nel grande monologo elegiaco dell'ultimo atto (v. 2957)⁴², o per brani di analoga intensità emotiva.

Globalmente considerati, i riferimenti ai *Rerum vulgarium fragmenta* risultano però contenuti. I petrarchismi lasciano infatti spazio alla messa in scena pervasiva, stilisticamente eterogenea e ispirata anche alla tradizione (localmente già ben attestata) della narrativa romanzesca in versi⁴³, di un horror di stampo senecano⁴⁴. Tuttavia l'*Orbecche* – nonostante l'innegabile successo delle sue rappresentazioni e la sua autorevolezza storico-letteraria, e malgrado il programma stilistico di magnificenza cortese perseguito da Giraldi – si rivelò difficilmente conciliabile, data la cupa visione del mondo che la pervade e che stravolge ogni proposito edificante, con il contesto di corte, tanto che Giraldi si dedicò successivamente a comporre soltanto tragedie a lieto fine, i cui *happy endings* (come ad esempio quello della *Selene*) non opponevano ostacoli ad una celebrazione encomiastica della dinastia estense.

(3.) Si elabora una nuova forma di tragedia pienamente ispirata al formulario petrarchesco/petrarchista e contraddistinta da un accentuato “melismo”. Questa forma tralascia completamente la dimensione di una pomposa gravità, e asse-

⁴¹ Cfr. almeno *Rvf* 119, vv. 89-90; 126, v. 58; 165, vv. 9-10; 183, vv. 1-2 («parollette»); 253, v. 1 («parollette»); 273, v. 5.

⁴² Cfr. almeno *Rvf* 279, v. 11 e Bembo, *Rime*, 57, v. 14; 63, vv. 9-10.

⁴³ Sui riferimenti all'*Orlando furioso* di Ariosto cfr. le note puntuali di Cremante, *passim*. Il ricorso al *Furioso* è direttamente correlato con la precedente affermazione del “romanzo cavalleresco” presso la corte di Ferrara.

⁴⁴ Cfr. l'ampia trattazione di M. ARIANI, *L'«Orbecche» di G.B. Giraldi e la poetica dell'orrore*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», LXXV (1971), pp. 432-50.

conda la problematica ambivalenza del programma bembista preservando il ruolo “lirico” di Petrarca e assumendolo al contempo ad autore modello per la tragedia. Il risultato è tuttavia una forma tragica erronea dal punto di vista della tradizionale poetica degli stili, poiché attestata su di un livello soltanto intermedio, “mezzano”. È questa la strada battuta da Sperone Speroni nella *Canace*, composta nel 1542 e pubblicata per la prima volta nel 1546 – un’opera deliberatamente contrapposta all’*Orbecche*, mai pienamente portata a termine ma al centro di innumerevoli discussioni per la sua mescolanza di bembismo e sperimentalismo, che si iscrive nel contesto istituzionale dell’Accademia degli Infiammati di Padova.

Dal punto di vista filosofico, gli Infiammati si rifacevano all’indirizzo critico di Pietro Pomponazzi, a cui si vorrebbe attribuire un pensiero centrato sulla dimensione “contenutistica” (pertanto molto distante dalla prospettiva di Pietro Bembo)⁴⁵. Ciononostante – e malgrado la nota apertura delle posizioni di Sperone Speroni in merito –, il loro orientamento linguistico è prevalentemente improntato al bembismo: «il programma volgare dell’Accademia si configura in termini bembeschi», si è potuto dire facendo riferimento ai *Ragionamenti della lingua toscana* di Bernardino Tomitano⁴⁶. Proprio per gli anni 1540 e 1541, ovvero nell’imminenza della composizione di *Orbecche* e *Canace*, è attestata un’intera serie di lezioni su Petrarca e su petrarchisti come Bembo o Della Casa tenute presso l’Accademia degli Infiammati⁴⁷. Se è vero che queste lezioni si sforzano, da un lato, di leggere la lirica petrarchesca e petrarchista attraverso la lente della «forza conoscitiva e fi-

⁴⁵ Cfr. F. BRUNI, *Sperone Speroni e l’Accademia degli Infiammati*, «Filologia e Letteratura», XII, 1 (1967), pp. 24-71.

⁴⁶ Ivi, p. 69.

⁴⁷ F. TOMASI, *Le letture di poesia e il petrarchismo nell’Accademia degli Infiammati*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l’Europa*, vol. II, a cura di F. CALITTI e R. GIGLIUCCI, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 229-50: 234.

losofica dell'intera poesia petrarchesca»⁴⁸, mettendo in risalto, nell'approccio al testo lirico, i suoi scopi edificanti e moralmente impegnati, tuttavia esse non riescono a sfuggire, in ultima analisi, al vortice trascinante di un'ipersensibilità stilistica che è d'impronta bembista: «All'interno della struttura delle lezioni [...] una larga quota di osservazioni riguarda [...] l'ambito stilistico ed elocutivo, analizzato spesso con particolare precisione [...]. [...] Sulla scorta del Bembo teorico, preme agli interpreti ribadire l'importanza della dimensione stilistica e dell'indispensabile competenza che deve essere propria del poeta e del letterato; se, insomma, forte è l'insistenza sul necessario dominio delle scienze e della filosofia per il poeta, delle *res*, altrettanto marcata è la rivendicazione di una professionalità specifica e di una scientificità per quanto attiene ai fatti elocutivi»⁴⁹. Si può dunque sommariamente concludere, per quanto riguarda gli Infiammati, che «la grande ombra, sotto la quale si sviluppò l'Accademia, fu quella del Bembo»⁵⁰.

E l'ombra di Bembo aleggia anche sulla *Canace*, il cui autore, nell'*Apologia* redatta per rintuzzare gli attacchi mossi alla sua opera nel *Giudizio* di Giraldi, si rifà espressamente ai precetti enunciati dal grande cardinale⁵¹. Con la *Canace* Speroni tenta di realizzare una tragedia lirico-melica (nel gergo tecnico dei suoi sodali accademici Maggi e Lombardi, che già allora

⁴⁸ Ivi, p. 235.

⁴⁹ Ivi, p. 244.

⁵⁰ A. DANIELE, *Sperone Speroni, Bernardino Tomitano e l'Accademia degli Infiammati di Padova*, «Filologia Veneta», II (1989), pp. 1-53: 4.

⁵¹ Speroni in SPERONI, «*Canace*» e scritti in sua difesa; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, p. 260. Qui l'accademico padovano afferma di aver osservato nella *Canace* i dettami di Bembo circa la congiunzione di “gravità” e “piacevolezza” attraverso l'impiego, tra le altre cose, di versi rimati (implicitamente si vuole qui suggerire: l'*Orbecche* di Giraldi non obbedisce quasi mai a tali dettami).

lavoravano pubblicamente al loro commento ad Aristotele⁵², un «carmen» composto in «sermo suavis» in cui dovevano subentrare singole sezioni di «melos» – benché le parti corali della *Canace* manchino quasi del tutto), appoggiandosi scoperatamente al dettato di Petrarca e dei petrarchisti⁵³. La *Canace*, che riprende da Ovidio la vicenda dell'amore incestuoso tra i fratelli Canace e Macareo, scoperto dal padre Eolo e stroncato con l'eliminazione del figlioletto della coppia e il suicidio coatto di Canace (Macareo si uccide, facendo così piombare il padre Eolo in un infinito rimorso), è un'opera dalle caratteristiche formali molto diverse da quelle dell'*Orbecche*. Innanzitutto è composta prevalentemente non di endecasillabi, ma di versi brevi (soprattutto settenari e in misura minore quinari, con solo qualche sporadico endecasillabo ad inframmezzare il dettato), e già questa sua peculiarità prosodica le conferisce un profilo formale manifestamente più “lirico” che tragico⁵⁴.

⁵² La *Poetica* di Aristotele era stata interpretata pubblicamente per la prima volta nell'Accademia padovana di Maggi e Lombardi nel 1541; cfr. B. HUSS, «Il Petrarca, che ordinariamente suole essere Platonico». *Die Petrarca-Exegese in Benedetto Varchis Florentiner Akademievorträgen*, in *Questo leggiadrisimo poeta!*, pp. 297-332: 324, nota 101, con ulteriori indicazioni bibliografiche.

⁵³ Sul carattere stilistico complessivo della *Canace* cfr. spec. M. ARIANI, *Il “puro artificio”. Scrittura tragica e dissoluzione melica nella «Canace» di Sperone Speroni*, «Il Contesto», III (1977), pp. 79-140 e C. ROAF, *Retorica e poetica nella «Canace»*, «Filologia Veneta», II (1989), pp. 169-91.

⁵⁴ Di per sé Speroni, nella sua *Apologia*, giustifica tuttavia diversamente l'utilizzo dei versi brevi: richiamandosi alla *Poetica* di Aristotele (cap. 4, 1449a), egli definisce il settenario come il verso scenico più adatto alla tragedia, perché più vicino alla naturalezza del parlato: «Perciò che in ogni lingua quello di tutti i versi dovrebbe esser più tragico che più è atto a imitare i nostri alterni ragionamenti, ché ciò è il proprio della tragedia: e quello a ciò fare è più atto, il quale in favellando a vicenda, spesse fiate, senza alcun studio, formiamo, quasi all'uomo sia naturale la testura di cotale verso. E tale è il giambo e l'eptassillabo, quello in Grecia, questo in Italia, e non l'esametro e l'endecassillabo» (Speroni in SPERONI, «*Canace*»

Quest'impressione viene corroborata dall'elevata ricorrenza delle rime nei dialoghi tra i personaggi, con un'alta percentuale di parole-rima attinte dal bacino petrarchesco. Christina Roaf ne ha calcolato il numero esatto: «Su un totale di 396 parole in rima nella *Canace* 236 sono adoperate anche dal Petrarca. [...] Delle 116 parole-rima che vengono usate più di due volte, solo 25 non si trovano nelle rime del Petrarca, di cui 9 sono strettamente legate alla materia della *Canace*, cioè: *Enea, figliuolo, fratelli, gemelli, nasci, nato, partorire, scelerate, scelerati*»⁵⁵.

Non solo le parole-rima, ma anche il materiale lessicale della *Canace* in generale è molto più centrato su Petrarca e i petrarchisti di quanto non avvenisse nell'opera rivale, l'*Orbecche*. Ce ne può nuovamente fornire una prima idea l'edizione commentata di Renzo Cremante⁵⁶: è difficile trovare una pagina della *Canace* in cui non siano innestati e rielaborati passi di spicco dei *Rerum vulgarium fragmenta*. Una verifica più minuziosa dà concreto riscontro a questa constatazione preliminare. Prevedibile è naturalmente in primo luogo l'uso

e scritti in sua difesa; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, p. 195). Sommarientemente riassunta, l'argomentazione di Speroni è la seguente: al contrario del settenario, il quinario mancherebbe di “soavità”, “numero” e “armonia”, ragion per cui egli ne farebbe un uso solo saltuario. In confronto al settenario, l'endecasillabo si caratterizzerebbe invece per un grado molto elevato di “gravità”, per cui dovrebbe essere sì impiegato nella tragedia, ma solo dosandone accuratamente la presenza e bilanciandola – questo si potrebbe implicitamente inferire dal discorso – con la “soavità” del verso predominante nel testo, appunto il settenario. La “giusta miscela” delle varie tipologie versali dovrebbe dunque chiaramente aiutare a conseguire un equilibrio (bembista, ma – dalla prospettiva allora corrente – anomalo per il genere tragico) tra “gravità” e “soavità” (“piacevolezza”).

⁵⁵ ROAF, *Retorica e poetica nella «Canace»*, p. 186.

⁵⁶ SPERONE SPERONI, *Canace*, in *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, pp. 449-561 (da quest'edizione si traggono i passi testuali riportati qui di seguito).

di stilemi petrarcheschi/petrarchisti in luoghi testuali dedicati al tema dell'amore: tra i molti esempi disponibili si può estrapolare il caso di Macareo, che descrive con accenti pienamente petrarcheschi l'insorgere del suo incestuoso amore per Canace. La sua battuta «Ma uno impeto fatal che intorno al core | Mi s'avolse in quel punto e in vece d'alma | Mosse il mio corpo frale...» (vv. 639-41) si nutre di ingredienti linguistici palesemente derivanti dai *Rerum vulgarium fragmenta*⁵⁷. E' inoltre relativamente ovvio che Speroni adoperi un materiale petrarchesco/petrarchista laddove vengono tematizzati in termini generali o analizzati più nel dettaglio degli stati d'animo. Basti anche qui un solo esempio, tratto dal discorso della regina Deiopea, che cerca di placare, con la sua argomentazione, la collera del marito:

Ma se 'l duol che mi sforza
 Spingerà la mia lingua ove ir non debbe,
 Movendola a' dir cose
 Che 'l cor tacer vorrebbe,
 Signor, non ti turbar, che questa è usanza
 Di chi è sì vicino al suo morire
 Che di che tema o sperì
 Omai poco gli avanza. (vv. 1441-48)

A partire dall'intelaiatura ritmico-sintattica dell'*incipi*⁵⁸, proseguendo con le linee tematiche e semantiche che innervano i primi quattro versi⁵⁹, la connessione tra «lingua» e

⁵⁷ Cfr. almeno *Rvf* 23, v. 95: «morte mi s'era intorno al cor avolta»; 105, vv. 53-54: «Benedetta la chiave che s'avvolse | al cor, et sciolse l'alma»; 37, v. 26: «gravi i corpi et frali».

⁵⁸ Cfr. *Rvf* 125, v. 1: «Se 'l pensier che mi strugge».

⁵⁹ Cfr. *Rvf* 345, vv. 1-5: «Spinse amor et dolor ove ir non debbe | la mia lingua aviata a lamentarsi, | a dir di lei [...] | quel che, se fusse ver, torto sarebbe: | ch'assai 'l mio stato rio quetar devrebbe».

«cor»⁶⁰ e le antitesi tra «dir» e «tacer»⁶¹ e tra «tema» e «speri»⁶², fino ad arrivare alla chiusa «poco gli avanza»⁶³, questo discorso è tutto permeato di petrarchismi.

Più significativi rispetto a quelli che costellano i più tipici campi di manifestazione del discorso petrarchesco / petrarchista sono i petrarchismi che affiorano nei luoghi in cui Giraldo ne aveva centellinato l'uso, ovvero nei dialoghi per così dire "normali" tra personaggi che si scambiano informazioni di vario tipo. Quando ad esempio Macareo desidera sapere dalla cameriera della madre perché appaia così turbata, cerca di carpirle l'informazione con queste parole:

Fammi conti i tormenti
 Onde in atti e in parole
 Sola teco ti duoli e ti lamenti. (vv. 563-65)

Oltre ad indulgere ad una *iunctura* fortemente connotata in senso petrarchista come quella che associa «atti» e «parole»⁶⁴, Speroni si concede qui un gioco formale analogamente petrarchista, ma votato alla *variatio*: egli fa rimare «tormenti» non (come i petrarchisti)⁶⁵ con il sostantivo «lamento/i», ma con la forma verbale «(ti) lamenti», abbinando a sua volta

⁶⁰ Cfr. almeno *Rvf* 150, v. 9: «Talor tace la lingua, e 'l cor si lagna»; 322, v. 13; 325, vv. 1-2: «Tacer non posso, et temo non adopre | contrario effecto la mia lingua al core»; 366, v. 128.

⁶¹ Cfr. almeno *Rvf* 125, v. 42.

⁶² Cfr. *Rvf* 134, v. 2; 252, v. 2; 295, v. 4; Bembo, *Rime*, 46, v. 2; 88, v. 12.

⁶³ Cfr. *Rvf* 105, v. 40: «Quel poco che m'avanza».

⁶⁴ Cfr. *Rvf* 9, v. 12; 165, vv. 10-11; 170, vv. 3-4; 181, v. 13; 211, vv. 9-10; 314, v. 5; 359, v. 12; 366, v. 85; Bembo, *Rime*, 31, v. 3; 41, v. 10.

⁶⁵ Cfr. ad es. *Rvf*, 132, vv. 4-5: «[...] tormento? / [...] lamento?»; Bembo, *Rime*, 102, vv. 40-41.

quest'ultima (di nuovo a differenza dei petrarchisti)⁶⁶ non con il sostantivo «duol(o)» o «dolor(e)», bensì con la forma verbale «(ti) duoli».

Ma non solo nei “dialoghi normali” in cui Giraldi aveva tentato di dosare con estrema parsimonia i riferimenti a Petrarca, bensì anche nei segmenti drammatici in cui l'*Orbecche* di Giraldi si era premurata di sottolineare con particolare intensità il furore e la monumentalità dell'orrore tragico Speroni rimane fedele al *ductus* “lirico” petrarchista che caratterizza la lingua della sua tragedia. Lo testimonia con particolare evidenza l'inizio dell'infausta relazione dell'ambasciatore, un passo che secondo la teorizzazione programmatica di Giraldi, in quanto «nervo della favola», dovrebbe essere stilisticamente innalzato e nobilitato da ogni punto di vista: «si dee ciò aggrandire con ogni maniera di dire che gli convenga»⁶⁷. La *Canace* ricorre anche in questi versi ad un formulario lirico-petrarchista:

O fortuna nemica⁶⁸
 Delle pietose imprese⁶⁹:
 Come agevolmente in un momento⁷⁰
 Hai rotto al mio signore
 L'opre di molti mesi⁷¹,
 I pensieri, i consigli e le fatiche,

⁶⁶ Cfr. ad es. *Rvf* 95, v. 8; 125, vv. 23-24; 276, v. 5; 340, vv. 13-14; 345, vv. 1-2; Bembo, *Rime*, 100, v. 11.

⁶⁷ GIRALDI CINTHIO, *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle commedie e delle tragedie*, p. 297.

⁶⁸ Cfr. *Rvf* 205, v. 12: «O Fortuna agli occhi miei nemica»; 259, v. 9: «Ma mia fortuna, a me sempre nemica».

⁶⁹ Cfr. *Rvf* 53, vv. 85-86: «Rade volte adiven ch'a l'alte imprese | Fortuna ingiuriosa non contrasti».

⁷⁰ Per il sintagma «in un momento» cfr. *Rvf* 93, v. 4; 255, v. 5; 283, v. 5; 325, v. 56; Bembo, *Rime*, 79, v. 3; 102, v. 45; 152, v. 9.

⁷¹ Cfr. qui spec. *Rvf* 283, v. 5: «in un momento ogni mio ben m'ài tolto».

Ogni pace, ogni bene
 E, che è peggio, la spene⁷²
 Di mai più ricovrarlo! (vv. 1110-18).

Come si può evincere dalle citazioni riportate fino ad ora, l'onnipresenza dei *Rerum vulgarium fragmenta* nella *Canace* porta con sé una spiccata predilezione dell'opera per la figura retorica dell'antitesi⁷³, che dilaga persino nei luoghi in cui la comparsa di un tale stilema non può in alcun modo essere ricondotta alla vivisezione petrarchista di stati d'animo contrastanti. La nutrice descrive ad esempio il passaggio dal «tetto umile» della sua casa natia al «servigio | Dell'altezza reale» a cui l'avevano destinata i suoi genitori in gioventù come un movimento

⁷² Per il nesso in rima tra *bene* e *spene* cfr. *Rvf* 37, vv. 6-7; 56, vv. 9 : 11; 72, vv. 24-25.

⁷³ Sulla passione della *Canace* per le antitesi cfr. ROAF, *Retorica e poetica nella «Canace»*, pp. 174-75 e la polemica condotta dal *Giudizio* di Giraldo contro la *Canace* e al tempo stesso (si badi bene!) contro il "Petrarca lirico" (ben distinto dal Petrarca del *Triumphus mortis*), con «quello arder nel ghiaccio e gelar nel fuoco, quelle sicure paure e timide sicurezze, quegli inutili guadagni e utili danni» (Giraldo in SPERONI, «*Canace*» e scritti in sua difesa; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, p. 145). Giraldo riesce nell'impresa di denigrare sarcasticamente tutti questi aspetti elogiando tuttavia Petrarca per il suo «vario e maestrevole *Canzonieri*» (*ibidem*) – l'autorità di Petrarca era ormai da lungo tempo tanto granitica da non poter essere scalfita. Per quanto riguarda Speroni, Giraldo gli rimprovera in sostanza, in una requisitoria piuttosto articolata, di trasferire impropriamente lo stile lirico di Petrarca nel genere della tragedia. Cfr. Giraldo in SPERONI, «*Canace*» e scritti in sua difesa; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, pp. 151-53, la cui conclusione suona così: «quello, che ne' luoghi dicevoli ha dato ornamento e pregio a' nostri due non mai a bastanza lodati autori [Petrarca, Boccaccio], dà a gli autori de' nostri tempi, che senza giudizio fuori di tempo e di luoco l'usano, biasimo e vituperio; talché quello che è virtute nel Petrarca e nel Boccaccio, diviene in costoro, per lo suo male usarlo, vizio grandissimo» (ivi, p. 53).

Dalla pace alla guerra,
 Dal riposo agli affanni,
 Dal sicuro del porto
 A' sospetti dell'onde (vv. 718-21).

Pare superfluo sottolineare espressamente la matrice petrarchesco / petrarchista di queste antitesi: «pace» *vs.* «guerra» è attestato almeno undici volte in Petrarca⁷⁴, e come minimo altre quattro volte in Bembo⁷⁵; «riposo» e «affanni» compongono un binomio antitetico analogamente caro alla tradizione⁷⁶, e qualcosa di simile si potrebbe dire delle coppie oppositive «sicuro» *vs.* «sospetti»⁷⁷ e «porto» *vs.* «onde»⁷⁸.

Il fatto che una retorica accentuatamente petrarchesca / petrarchista trovi impiego anche in situazioni dialogiche “quotidiane” della vicenda scenica e che la testura stilistica della *Canace* sia capillarmente innervata dal modello dei *Rerum vulgarium fragmenta* e del petrarchismo bembista più ortodosso porta a risultati che rischiano potenzialmente di inficiare il funzionamento dell'apparato tragico di un intreccio drammatico basato sulla parola. Il monopolio stilistico del registro lirico nella *Canace* implica la tendenza a restringere il repertorio semantico e lessicale a favore di effetti materico-sonori, ovvero a favore di una dominanza della dimensione fonica⁷⁹. L'eufonia è sul punto di sopraffare la logica discorsiva⁸⁰. L'allentamento del nesso – inscindibile per la teoria degli stili

⁷⁴ Cfr. *Rvf* 105, v. 74; 134, v. 1; 150, vv. 1-2; 220, v. 13; 244, v. 5; 268, v. 61; 290, v. 4; 300, v. 4; 316, vv. 1-2; 360, v. 30; 365, vv. 9-10.

⁷⁵ Bembo, *Rime*, 10, v. 8; 66, vv. 1-2; 122, v. 9; 165, vv. 12-13.

⁷⁶ Cfr. *Rvf* 127, v. 42; 254, v. 10; 282, v. 12; 298, v. 4; Bembo, *Rime*, 102, v. 157 (si veda anche 95, 4).

⁷⁷ *Locus classicus*: *Rvf* 3, v. 7: «secur, senza sospetto».

⁷⁸ Cfr. *Rvf* 151, vv. 1-2; 189, vv. 13-14; Bembo, *Rime*, 58, v. 70.

⁷⁹ ARIANI, *Il "puro artificio"*, pp. 130-31.

⁸⁰ *Ivi*, pp. 119, 124, 127, 129, 131.

– tra soggetto tragico (*res*) e dizione tragica (*verba*)⁸¹ non solo offre un ghiotto *assist* a Giraldi, che ha gioco facile nel rinfacciare al suo avversario Speroni il demerito di non aver affatto raggiunto un livello linguistico tragico⁸², ma rappresenta di fatto un problema per la definitiva codificazione del genere drammatico serio (ed è forse una delle ragioni per cui *all'interno* del genere tragico del Cinquecento l'influsso formale dell'*Orbecche* poté essere superiore a quello della *Canace*: la tragedia solenne e burrascosa di ispirazione senecana sembra inizialmente avere la meglio sulla concorrenza petrarchistico-melica).

Il rischio che una sistematica “liricizzazione” petrarchista della tragedia poteva comportare trova forse la sua più icastica esemplificazione nell'*Adriana* di Luigi Groto⁸³. L'opera,

⁸¹ Ivi, p. 89, nota 26, p. 96.

⁸² Cfr. l'annichilente stroncatura del *Giudizio*: «essendo il proprio dello stile di levare il soverchio e gli adombramenti e le inutili pompe delle parole, questi è tanto intento a gli adombramenti, alle girandole e a gli strepitosi suoni delle voci, che mi pare più tosto leggere un lascivetto innamorato che uno autore tragico; anzi uno del quale si possa sicuramente dire che egli non sappia che cosa sia stile. Non vedo in questo modo suo di comporre una prudenza soda, una grandezza magnifica, un parlar grave, ma più tosto modi di favellare inconsiderati, più tosto pieghevole alla lascivia che alla gravità, all'umile che all'alto» (Giraldi in SPERONI, «*Canace*» e scritti in sua difesa; GIRALDI CINZIO, *Scritti contro la «Canace»*, p. 139). Sulle ulteriori critiche di Giraldi ai “petrarchismi” della *Canace* cfr. ivi, pp. 151-53 (su cui si veda C. ROAF, *La questione del verosimile nella teoria drammatica di G.B. Giraldi Cinzio ed in particolare nella sua critica della «Canace»*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 143-49, qui pp. 146 s.) e ivi, pp. 141 e 143, dove il letterato ferrarese considera corresponsabile per gli “eccessi” della *Canace* la concezione stilistica della scuola padovana in generale. Giraldi imputa ai “Patavini” l'equivoco di credere «che l'altezza e la gravità dello stile tutta sia nelle gonfiate voci, ne gli intricati parlari, nell'accogliere disusati modi di dire» (ivi, p. 143).

⁸³ Per uno sguardo d'insieme sull'*Adriana* cfr. HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, pp. 213-17; per approfondimenti più specifici sulla poe-

che venne pubblicata per la prima volta nel 1578 e riscosse un discreto successo (sono attestate almeno otto stampe fino al 1626)⁸⁴, riambienta lo schema patetico della storia d'amore sul tipo di Romeo e Giulietta nell'antica città di Adria. L'amore infelice tra Adriana e Latino, che appartengono a famiglie nemiche in guerra tra loro, si conclude con il suicidio di Latino, che, credendo morta Adriana, si avvelena sulla sua tomba, e con quello della stessa Adriana, che, risvegliatasi poco prima della morte di Latino, alla vista dell'amato esanime si trafigge con un pugnale. Il pathos dell'intreccio non è un pathos dell'“orrore” o del *phóbos*, come in Giraldi, bensì un pathos della “pietà”, dell'*éleos*. L'opera non vuole generare nello spettatore effetti di *shock* benefici (e giustificabili almeno ufficiosamente in chiave moralizzante) come un'*Orbecche*, ma piuttosto suscitare un'«eterna pioggia di lacrime» (vv. 10 ss. del prologo). La tragedia d'amore come tragedia “strappalacrime”, dunque. Questo programma è sottolineato già dai primi versi dell'opera:

Se mai tragedia agli occhi vostri offerta,
indi pietoso umor per forza trasse,
propizi spettatori, questa, ch'oggi
viene a farvi di sé dolente mostra,
può trar dal petto vostro e da le ciglia

tica dell'opera cfr. B. HUSS, *Il dittico tragico di compassione e orrore nella «Adriana» e nella «Dalida» di Luigi Groto*, «Italique», XVIII (2015) [fascicolo monografico *Poésie italienne de la Renaissance*], pp. 37-61 e ID., *Luigi Groto's «Adriana»: A laboratory experiment on literary genre*, in *Poetics and politics. Net structures and agencies in early modern drama*, a cura di T. BERNHART et alii, Berlin - Boston, De Gruyter, 2018, pp. 119-47. Nell'atto terzo, scena seconda (v. 105), la tragedia dichiara esplicitamente di rifarsi alla *Canace*. Si citerà qui dalla seguente edizione: LUIGI GROTO, *Adriana*, in *Il teatro italiano*, vol. II: *La tragedia del Cinquecento*, tomo I, a cura di M. ARIANI, Torino, Einaudi, 1977, pp. 281-424.

⁸⁴ HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, p. 213, nota 4.

un'Etna di sospiri, e un mar di pianto. (Prologo, vv. 1-6)

Nella scelta dei mezzi stilistici, Groto prolunga la linea melico-petrarchista già presente nella *Canace*. Pur seguendo, dal punto di vista formale-strutturale, il dominante modello “romano” dell’*Orbecche* (prologo separato, cinque atti con suddivisione in scene e ampie chiuse corali), la sua *Adriana* è infatti caratterizzata, sul piano stilistico, da una massiccia schiera di petrarchismi del tutto scoperti. Quest’ortodossia stilistica petrarchista, incurante di qualsiasi teoria poetologica “seria” del tragico come effetto di *gravitas* e *magniloquentia*, concorre a dare risalto, col suo registro lirico, all’elemento destinato a catalizzare l’*éleos*, ovvero le pene d’amore della giovane coppia, il cui interesse risiede esclusivamente proprio in questi tormenti amorosi (e non ad esempio nella possibilità di ricavarne un *exemplum* morale, nella vertiginosa altezza di grado sociale da cui precipitano tragicamente i due protagonisti o in altri aspetti di questo tipo). Tali sofferenze sono descritte tramite antitesi che sono così inconfondibilmente debitrice del vocabolario con cui gli amanti petrarchisti sviscerano ed esibiscono la fenomenologia antitetico-paradossale dei loro sentimenti da rendere superfluo ogni rinvio puntuale ai *Rerum vulgarium fragmenta*, alle *Rime* di Bembo etc. Proprio all’inizio dell’opera, nella prima scena del primo atto, Adriana tenta di rivelare alla sua nutrice di essersi innamorata del principe nemico Latino con queste parole:

Fu il mio male un piacer senza allegrezza,
 un voler, che si stringe, ancor che pungo.
 Un pensier, che si nutre, ancor che ancida.
 Un affanno che ’l ciel dà per riposo.
 Un ben supremo, fonte d’ogni male.
 Un male estremo, d’ogni ben radice.
 Una piaga mortal, che mi fec’io.
 Un laccio d’or dov’io stessa m’avvinsi.

Un velen grato ch'io bevei per gli occhi.
 Giunto un finire, e un cominciar di vita.
 Una febre, che 'l gelo, e 'l caldo mesce.
 Un fel piú dolce assai, che mele o manna.
 Un bel foco, che strugge, e non risolve.
 Un giogo insopportabile, e leggero.
 Una pena felice, un dolor caro.
 Una morte immortal piena di vita.
 Un inferno, che sembra il paradiso. (I, i, vv. 62-78)

Nell'*Adriana* viene a cadere qualsiasi sistematica linea di confine tra queste effusioni estremamente "liriche" nei discorsi dei personaggi, che costituiscono il corpo principale del testo, e i corrispettivi lirismi petrarchisti negli interventi del coro. Ciò che per i commentatori di Aristotele avrebbe rappresentato il "melos" del canto corale straripa qui fino ad inondare l'intero organismo della tragedia. Al coro non sono anzi preclusi momenti di parossistica *climax* petrarchista. Alla fine del secondo atto, ad esempio, il coro intona una canzone sulla sofferenza amorosa in cui ha luogo un incredibile accumulo di stilemi petrarchisti. Per ragioni di spazio ci si limita qui a citare un breve estratto da questo coro:

Arde nel ghiaccio, e agghiaccia in mezzo al foco
 l'amante, alge la state e arde il verno.
 L'altrui a doglia, il suo mal prende a scherno.
 Cor<r>e senza mutar, né piè, né loco,
 apre gli occhi al ben d'altri, al suo li chiude.
 Le viscer offre a fier nemico ignude,
 non gradisce 'l morir, né 'l viver brama. (vv. 49-55)

L'effetto qui ottenuto di una pervasiva "petrarchizzazione" della tragedia viene spesso ulteriormente amplificato dalla ripresa, in un breve giro di versi, di intere sequenze tematiche dei *Rerum vulgarium fragmenta* disposte in successione. Nel pro-

sieguo della scena iniziale prima citata, ad esempio, Adriana dice tra l'altro alla sua nutrice:

[Amor] Mi saettò da lungi, ancor che cieco,
e la più alta parte de la rocca
prese quel giorno a colpi di saette (vv. 86-88),

così evocando la situazione del sonetto petrarchesco dell'innamoramento, *Rvf 2 (Per fare una leggiadra sua vendetta)*. Il sonetto che gli fa da *pendant* nel primo dittico del *Canzoniere*, *Rvf 3 (Era il giorno ch'al sol si scoloraro)*, o più precisamente la sua *terzina finale*⁸⁵, risuona poco dopo, nello stesso dialogo, nelle parole della nutrice:

Ma tu, per tua sciocchezza, disarmata
con armato guerrier gisti in battaglia. (vv. 98-99),

a cui fa nuovamente eco la risposta di Adriana

E al cor mio freno, e sproni al mio desire
strinse in quel punto. (vv. 107-08),

che mediante l'isotopia del freno e degli sproni istituisce un nesso intertestuale con il sonetto petrarchesco *Rvf 6 (Si travia- to è 'l folle mi' desio)*. Si crea così l'impressione che l'innamoramento di Petrarca venga replicato da Groto sulla scena tragica secondo analoghi moduli lessicali, stilistici, semantici e strutturali (nella diacronia sintagmatica che sottende la disposizione dei singoli tasselli).

L'impiego che fa Groto di un repertorio tematico e stilistico petrarchista non si esaurisce tuttavia nel mero richiamo,

⁸⁵ Vv. 12-14: «Però, al mio parer, non li fu honore | ferir me de saetta in quello stato, | a voi armata non mostrar pur l'arco». Nel rivaleggare con questi versi, Groto fa manieristicamente rovesciare alla sua nutrice i ruoli – dal punto di vista del genere – tra «armato» e «armata».

nella semplice riproduzione. Al contrario, la retorica petrarchista dell'antitesi e dell'ossimoro viene forzata, amplificata e manieristicamente estremizzata. Una strategia particolarmente efficace è il gioco pressoché endemico con il significato concreto e traslato di un materiale lessicale di provata marca petrarchista. Subito prima di pronunciare la battuta appena citata, che impiega in senso metaforico i termini “freno” e “sproni”, Adriana offre ad esempio una descrizione dei concreti “sproni”, del concreto “freno”, oltre che del concreto destriero cavalcato da Latino il giorno dell'innamoramento:

E un bel destrier superbo,
con gli sproni, e col fren, facea far prove,
qua' mai non fecer Cillaro, o Pegaso. (vv. 104-106)

Insieme alla presenza comunque massiccia dei petrarchismi linguistici nel testo dell'*Adriana*, la loro disseminazione estesa, quasi edonistica, e la loro esasperazione concettistica (un'esasperazione che coinvolge anche tutti gli artifici riscontrati da Giraldi nella *Canace*) portano ad un'erosione dell'edificio tragico nella sua tenuta strutturale. La tragedia delle lacrime si profonde nella prolissa messa in mostra di ritratti interiori e schemi di pensiero dal fondamento petrarchista – ne è un chiaro esempio il monologo con cui Latino cerca di giustificarsi di fronte ad Adriana per l'inconsapevole uccisione del fratello (atto II, scena II): questo blocco testuale fittamente venato di antitesi, traboccante di concettismi e palesemente imperniato su stilemi tipici della lirica d'amore petrarchista si protrae per 349 versi monolitici, mai interrotti da eventuali battute di Adriana. Il dipanarsi dell'azione tragica finisce chiaramente in secondo piano di fronte al virtuosistico dispiegamento del linguaggio petrarchista. Già la straripante sovrabbondanza del testo impedisce all'opera, che occupa quasi 140 pagine fitte di stampa, di rispettare i dettami della dottrina ari-

stotelica della verosimiglianza, tanto più che si viene a creare la curiosa impressione di un'ibrida mescolanza tra differimento dell'azione e dilatazione estrema dell'unità di tempo, mentre l'unità di luogo sbiadisce, schiacciata dal cumulo verbale dell'eloquio manierista⁸⁶. E' qui divenuto realtà un pericolo che la critica ha già saltuariamente scorto, senza però addentrarsi troppo nel dettaglio, nel *Torrismondo* di Tasso: il pericolo di una deformazione delle *res* tragiche ad opera di un "soave parlare" petrarchista ostentatamente esibito⁸⁷, che derivava in definitiva dagli imbarazzi teorici del programma bembista e al contempo sembrava apparentemente confacente all'interpretazione allora prevalente della definizione aristotelica di tragedia, benché si dimostri a ben vedere incompatibile con le esigenze del genere⁸⁸.

⁸⁶ Solo questo ha potuto trarre in inganno HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, p. 215: «The last act of *Hadriana* is somewhat unusual among neoclassical Italian tragedies because in it the scene changes several times between the city of Adria and the enemy camp». In realtà Latino nel quinto atto, a differenza di quanto pensa Herrick, non fa affatto la spola tra il suo accampamento e la città di Adria, così che l'unità di luogo è di fatto preservata – ma il flusso alluvionale del testo petrarchista genera confusione.

⁸⁷ Cfr. G. REGN, *Normenvermittlung im mimetischen Kontext. Darstellung und Thematisierung der Affekte in Torquato Tassos «Il re Torrismondo» vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Diskussion über die Funktionsbestimmung der Tragödie*, in *Interpretation. Das Paradigma der europäischen Renaissance-Literatur*. Festschrift für Alfred Noyer-Weidner, a cura di K. W. HEMPFER e G. REGN, Wiesbaden, Steiner, 1983, pp. 124-54: 153-54.

⁸⁸ Cfr. in questo contesto (sul *Torrismondo*) anche A. KABLITZ, *Tragischer Fall und verborgene Wahrheit. Torquato Tassos «Re Torrismondo»*, in *Tragödie. Idee und Transformation*, a cura di H. FLASHAR, Stuttgart - Leipzig, Teubner, 1997, pp. 84-109 (95-96): «Petrarcas lyrische Sprache ist wesentlich Affektrepräsentation, sie ist damit auch wesentlich monologische Rede, und diese Eigenart bleibt nicht ohne Folgen für die Struktur des auf der Bühne geführten Gesprächs. Personenrede ist hier zu erheblichen Teilen Selbstdarstellung, eine gar nicht enden wollende Exposition

Se all'inizio degli anni Quaranta del Cinquecento si erano dunque sviluppate in Italia due forme di tragedia che paiono tipologicamente paradigmatiche nella loro diametrica opposizione, ovvero da un lato il modello di una tragedia fortemente "liricizzata", che punta sugli effetti estetici di uno stile eufonico e su di una tematica dell'amore modulata secondo un registro tendenzialmente elegiaco (dalla *Canace* di Sperone Speroni fino ad opere come l'*Adriana*), dall'altro quello di una tragedia dalla magniloquenza "antilirica", finalizzata ad effetti di "orrore" e "gravità" (dall'*Orbecche* di Giraldo Cinzio fino a drammi particolarmente truci e cruenti come la *Semiramis* di Muzio Manfredi, del 1583/93 ca.)⁸⁹, tuttavia il genere non sembrava poter prosperare con successo lungo nessuna delle due strade. La tragedia dell'orrore non era compatibile né con la norma petrarchista di Bembo né, in ultima analisi, con le aspettative di un pubblico di corte⁹⁰, mentre la tragedia lirico-elegiaca

von Befindlichkeiten, in denen das Geschehen selbst seine Wirkung wie seine Bedeutsamkeit erst zu gewinnen scheint» («la lingua lirica di Petrarca è essenzialmente rappresentazione degli affetti, è dunque essenzialmente anche effusione monologica, e questa caratteristica non è priva di conseguenze per la struttura del discorso condotto sulla scena. Le battute dei personaggi consistono in gran parte in un'autorappresentazione, un'esposizione che sembra non voler finire mai di stati d'animo nei quali soltanto gli avvenimenti sembrano avere un effetto e assumere significato»). All'altezza cronologica dell'*Adriana* gli avvenimenti, anziché aver assunto attraverso la lingua un proprio significato, sono stati ormai travolti da quell'infinita catena verbale petrarchista.

⁸⁹ Sulla tradizione della tragedia cruenta e orrorifica nel tardo Cinquecento cfr. la panoramica generale di HERRICK, *Italian tragedy in the Renaissance*, pp. 178-210 (capitolo «More blood»).

⁹⁰ Il che spiega quella già citata, repentina svolta di Giraldo in direzione delle tragedie "miste" con *happy ending*; cfr. R. BRUSCAGLI, *G. B. Giraldo: comico, satirico, tragico*, in *Il teatro italiano del Rinascimento*, a cura di M. DE PANIZZA LORCH, Milano, Edizioni di Comunità, 1980, pp. 261-83: 282. Brusciagli scorge una prosecuzione della linea antilirica dell'*Orbecche* in «una drammaturgia politica, appaltata alla tragedia della ragion di stato del

obbediva sì allo standard linguistico dominante, ma non alle direttive poetologiche della coeva teoria dei generi.

Considerati questi presupposti, il nesso “petrarchismo e tragedia” assume il carattere di un nodo gordiano. La spada che consente di infrangere (e distruggere) questo nodo si chiama “dramma pastorale”. Lungo una linea che dalla *Canace* di Speroni giunge fino all’*Aminta* di Tasso⁹¹ e al *Pastor fido* di Guarini⁹², la lingua drammatica petrarchista “si salva” non solo ripristinando un livello linguistico mezzano, assolutamente adeguato al nuovo genere, e così sottraendosi alla pressione esercitata dall’irrealizzabile postulato di una magniloquenza di

Torelli e del Della Valle»; ma in Italia queste “tragedie di stato” – come osserva lo stesso Brusagli – non giunsero mai ad avere successo sulla scena.

⁹¹ Sulle numerose reminiscenze della *Canace* in Tasso cfr. in generale R. CREMANTE, *La memoria della «Canace» di Sperone Speroni nell’esperienza poetica di Torquato Tasso*, in *Sul Tasso. Studi di filologia e letteratura offerti a Luigi Poma*, a cura di F. GAVAZZENI, Roma - Padova, Antenore, 2003, pp. 123-59 (sull’*Aminta* cfr. qui pp. 141-51) e specificamente per ciò che riguarda l’*Aminta*, oltre a K. MAURER, *Die verkannte Tragödie. Die Wiedergeburt der Tragödie aus dem Geist der Pastorale*, in ID., *Goethe und die romanische Welt. Studien zur Goethezeit und ihrer europäischen Vorgeschichte*, Paderborn et alii, Schöningh, 1997, pp. 181-342 (205 ss. e nota 89), soprattutto R. CREMANTE, *Appunti sulla presenza della «Canace» di Sperone Speroni nell’«Aminta» di Torquato Tasso*, «Criticón», LXXXVII-LXXXIX (2003) [fascicolo monografico *Estaba el jardín en flor... Homenaje a Stefano Arata*], pp. 201-13. I tratti stilistici evidenziati *passim* in quest’ultimo articolo (ivi, p. 210) quali indici dell’influsso della *Canace* sull’*Aminta* (ad esempio «concetti oppositivi», «procedimenti contrastivi», «giochi verbali», «artifici paronomastici», sembrano costituire una “lista rossa” degli stilemi rifiutati da Giraldi per la tragedia).

⁹² Guarini ha esplicitamente e programmaticamente ammesso il suo ricorso alla *Canace*: si veda MAURER, *Die verkannte Tragödie*, pp. 209 s. con la specifica citazione in cui si afferma che la «purezza della *Canace*» a livello linguistico sarebbe servita da esemplare «idea di nobilissimo stile» per il *Pastor fido*. Come mostra inoltre Maurer, l’adesione di Guarini al modello della *Canace* è anche di tipo tecnico-strutturale.

tragica maestosità; nel lirismo⁹³ della favola pastorale si riesce anche a conseguire quel connubio di “gravità” e “piacevolezza” (in fondo anche un postulato di *medietas* stilistica) che era raccomandato dal Bembo⁹⁴, ottemperando al contempo alle richieste e all’orizzonte d’attesa delle corti⁹⁵.

In Francia, questa trasfusione del lirismo petrarchista nel dramma pastorale avrebbe avuto ancora importanza nel corso del XVII secolo. Oltralpe viene però inizialmente recepito, a partire dal tardo XIV secolo, il Petrarca latino, che per gli umanisti francesi attivi in lingua latina assurge presto a modello di stile, venendo insignito di uno status che eguaglia pressappoco quello dei classici della Roma antica⁹⁶. Dal punto di vista contenutistico ci si concentra soprattutto sulla sua produzione

⁹³ Il concetto è stato introdotto da Hugo Friedrich; si veda H. FRIEDRICH, *Epochen der italienischen Lyrik*, Frankfurt a.M., Klostermann, 1964 e cfr. MAURER, *Die verkannte Tragödie*, p. 202, nota 78.

⁹⁴ È esattamente ciò che sostiene a fine Cinquecento Angelo Ingegneri nel suo *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole* (1598), dove a riguardo del dramma pastorale si legge: «co ’l verso soave [!], e colla sentenza dilicata sono gratissime a gli orecchi et all’intelletto, che, non incapaci di qualche gravità quasi tragica [!] [...] patiscono acconciamente certi ridicoli comici; che, admettendo le vergini in palco e le donne oneste, quello che alle comedie non lice, danno luoco a nobili affetti, non disdicevoli alle tragedie istesse; e che in somma, come mezzane fra l’una e l’altra sorte di poema, diletmano a maraviglia altrui» (cit. da MAURER, *Die verkannte Tragödie*, p. 202).

⁹⁵ Per il tramite del dramma pastorale, il dettato e la tecnica versificatoria della *Canace* confluiscono poi anche nel nuovo genere dell’opera (inizialmente di natura appunto pastorale); cfr. sulla metrica: «nonostante i suoi difetti, fu proprio lo schema metrico della tragedia [*Canace*] che venne ripreso e imitato, specialmente dal Tasso, nel dramma pastorale e nel melodramma» (ROAF, *Retorica e poetica nella «Canace»*, p. 187).

⁹⁶ Cfr. D. CECCHETTI, *Il petrarchismo in Francia*, Torino, Giappichelli, 1970, pp. 5-12; ID., *La fortuna di Petrarca nell’Umanesimo francese*, in *Heurs et malheurs de la littérature italienne en France*. Actes du Colloque de Caen, 25-26 mars 1994, a cura di M. COLIN, Caen, Presses Universitaires, 1995, pp. 155-65.

filosofico-morale, ragion per cui un testo come il *De remediis utriusque fortunae* acquista grande importanza. Già nella ricezione del Petrarca latino emerge una valutazione ambivalente sul celebre italiano, che sarebbe stata determinante anche per il giudizio espresso dai francesi sul Petrarca lirico volgare: all'ammirazione per il modello di stile si accompagna ben presto il rifiuto nazionalistico di un autore di lingua straniera, il cui tanto autorevole influsso sembrava sconvenientemente sminuire, agli occhi di molti francesi, la portata culturale della propria lingua e letteratura⁹⁷. All'apogeo della ricezione francese di Petrarca nella prima età moderna (1530-1600 ca.), preparata dall'incipiente diffusione dei *Trionfi* (dalla fine del XV / inizio del XVI secolo) e incentivata in modo decisivo dalla traduzione francese dei *Rerum vulgarij fragmenta* (di Vasquin Philieul, 1548), ci si focalizza sempre di più sul Petrarca volgare – comunque il più importante “autore-modello” italiano allora conosciuto in Francia – e specialmente sulla sua lirica d'amore. Ciò non sancisce soltanto la sua esemplarità per il discorso lirico d'amore in generale,⁹⁸ ma implica spesso un'attenzione ristretta su di un preciso sottogenere formale di tale *langue* poetica: “petrarchismo” coincide in larga misura con “poesia in sonetti”⁹⁹. Sebbene anche nell'ambito della poesia lirica si instaurasse un rapporto “agonistico” con

⁹⁷ Cfr. CECCHETTI, *Il petrarchismo in Francia*, pp. 46-50, e per il periodo successivo, tra gli altri, J. BALSAMO, «*Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause*». *Pétrarque en France à la Renaissance: un livre, un modèle, un mythe*, in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, a cura di J. BALSAMO, Genève, Droz, 2004, pp. 13-32: 19, 27 ss.

⁹⁸ A questo proposito cfr. CECCHETTI, *Il petrarchismo in Francia*, p. 16 con il relativo contesto.

⁹⁹ Cfr. BALSAMO, «*Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause*», pp. 24 ss.; M. CLEMENT, *De Grévin à Pétrarque: «Non je ne m'en repen»*, in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, pp. 313-27: 315; J. BALSAMO, *Pétrarque nei trattati francesi d'arte poetica del Cinquecento*, in *Il petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, vol. II, pp. 375-89: 382-84.

l'ipotesto dei *Fragmenta*, spesso nel tentativo di superarlo con il suo "autoctono" rimodellamento francese¹⁰⁰, e benché la produzione lirica del petrarchismo francese fosse inoltre notevolmente più eterogenea e stratificata rispetto al petrarchismo italiano di ortodossia bembista¹⁰¹, tuttavia il dettato petrarchesco rimase un ineludibile bacino di rifornimento per la costituzione della lingua poetica francese della prima età moderna¹⁰². In conformità con la preferenza accordata a Petrarca come sonettista, predominava la tendenza a classificare il suo stile come uno stile medio dell'"élégance" e della "légèreté", a cui mancavano tuttavia sia "gravité" che "douceur" – ovvero le qualità che Bembo aveva in lui riconosciuto come magistralmente temperate – e che pertanto non sembrava idoneo ai "grands genres" della letteratura¹⁰³.

¹⁰⁰ Étienne Jodelle, ad esempio, negli *Amours* si mostra scettico nei confronti di quel divorzio tra *res* e *verba* che gli sembrava consumarsi nel petrarchismo italiano, e nella sua strategia di competitiva *aemulatio*, più che importare Petrarca nella sua lingua con una passiva *imitatio*, vuole superarlo e batterlo sul terreno francese con le sue stesse armi (cfr. al proposito E. BURON, *Jodelle et Pétrarque*, in *Les poètes français de la Renaissance et Pétrarque*, pp. 281-87).

¹⁰¹ Cfr. CECCHETTI, *Il petrarchismo in Francia*, pp. 18, 22 (Scève), 41 (Ronsard).

¹⁰² Sull'esemplarità tecnico-stilistica, ma anche propriamente lessicale di Petrarca cfr. *ivi*, pp. 33, 35, 38. Un discorso analogo vale già per le traduzioni dei *Trionfi*: «traducendo in versi le terzine dei *Trionfi*, i francesi non solo compiono un esercizio di metrica, ma risolvono problemi di linguaggio, in quanto coniano vocaboli, espressioni ed immagini poetiche che saranno proprie della nuova lirica amorosa» (*ivi*, p. 15).

¹⁰³ Cfr. BALSAMO, «*Nous l'avons tous admiré, et imité: non sans cause*», pp. 31 s. (specialmente su Du Bellay e i *Regrets*), e in particolare la conclusione: «elle [la qualité de Pétrarque] avait l'élégance et la légèreté, les qualités du corinthien, il lui manquait la véritable gravité, il lui manquait la douceur, et cette exquise alliance des deux, dont les apologistes de la langue française faisaient une qualité éminemment française. [...] La muse italienne, par la voix du poète lauréat Pétrarque, ne pouvait, ne devait pas

Era dunque prevedibile che nella Francia del XVI secolo la linea della tragedia petrarchistico-melica non trovasse immediato riscontro nella teoria e nella prassi letteraria. Insieme ad altri autori italiani, Petrarca viene in effetti ignorato dalle prime disquisizioni francesi sul genere¹⁰⁴. Il *Brief discours pour l'intelligence de ce théâtre* di Jacques Grévin (anteposto al suo *César* del 1561), nel tradurre la definizione aristotelica di tragedia, tralascia infatti qualsiasi riferimento ad un eventuale “sermo suavis” petrarchista. Grévin elimina semplicemente la questione della lingua dalla definizione e ricostruisce nel prosieguo dell’argomentazione una genealogia della tradizione tragica che dall’antichità greca (Eschilo, Sofocle, Euripide; Aristotele) e latina (Seneca; Orazio) conduce direttamente in Francia, come se la tragedia italiana non fosse mai esistita¹⁰⁵. In questo quadro, Grévin dà voce ad una lingua tragica francese “autoctona” e naturale, immune da affettazioni o artifi-

dire autre chose que des amours profanes. Si elle savait distraire les rois et leur plaire, elle ne savait dire qu’imparfaitement leur gloire, et n’affrontait pas les grands genres» (ivi, p. 32). Cfr. inoltre BALSAMO, *Petrarca nei trattati francesi d’arte poetica del Cinquecento*, pp. 388 s.

¹⁰⁴ Sul contesto storico-letterario della più antica tragedia francese cfr. il *case study* (dal valore rappresentativo) di S. LARDON, *Les débuts de la tragédie française à l’antique et l’engagement pour l’illustration de la langue française. L’exemple de «Didon se sacrifiant» d’Étienne Jodelle à la lumière de la Rhétorique française d’Antoine Fouquelin*, in *La tragédie et son modèle à l’époque de la Renaissance entre France, Italie et Espagne*, a cura di M. MASTROIANNI, Torino, Rosenberg & Sellier, 2015, pp. 15-45.

¹⁰⁵ JACQUES GREVIN, *Brief discours pour l’intelligence de ce théâtre; César. Tragédie*, in ID., *Théâtre complet et poésies choisies*, a cura di L. PINVERT, Paris, Garnier, 1922, pp. 5-10; 11-48: 6; cfr. *ibidem* anche la versione sintetica della definizione di tragedia: «La Tragédie donc (comme dit Aristote en son art poétique) est une imitation ou représentation de quelque fait illustre et grand de soy-même, comme est celui touchant la mort de Jules César».

ci¹⁰⁶. Il ricorso agli antichi e soprattutto ad un autore funzionalizzabile in chiave morale come Seneca favorisce, nelle prime teorie francesi sulla tragedia, la valorizzazione di una struttura narrativa tramata da elementi estremamente lugubri e orrorifici¹⁰⁷, con una predilezione, dunque, per quel tipo paradigmatico di configurazione della tragedia che era stato introdotto in Italia dall'*Orbecche* di Giraldo. Perfettamente in linea con queste premesse, Jean de la Taille, nel suo *De l'art de la tragédie*, sottolinea la necessità di uno stile tragico alto, di solenne gravità («hault style»), rifiutando di ispirarsi ad una norma petrarchista: nel sonetto programmatico che suggella le sue riflessioni teoriche, egli ribadisce di aspirare a questo livello stilistico elevato e sostenuto, e «non point aux vains honneurs d'un ta(s) de laurie(rs) verds»¹⁰⁸.

Questa preferenza per la linea senecana trova piena corrispondenza nella tragedia francese del XVI secolo, già organizzata secondo rigorosi principi normativi¹⁰⁹. I riferimenti al modello di Seneca sono in effetti frequenti, e i rinvii intertestuali alla produzione drammatica latina si intrecciano soprattutto con rimandi all'epica, che con l'elevatezza del suo

¹⁰⁶ Ivi, p. 7: «je me suis contenté, en suivant les Tragiques Grecs, de ma langue, sans en emprunter une étrangère pour exprimer ma conception».

¹⁰⁷ Cfr. *De l'art de la tragédie*: «Son [de la tragédie] vray subiect ne traicte que de piteuses ruines des grands Seigneurs, que des inconstances de Fortune, que bannissements, guerres, pestes, famines, captiuité, execrables cruauté des Tyrans: et bref, que larmes et miseres extremes» (JEAN DE LA TAILLE, *De l'art de la tragédie; Saül le furieux*, in A. WERNER, *Jean de la Taille und sein «Saül le furieux»*, Leipzig, Deichert, 1908, pp. 9-16; 17-70: 10).

¹⁰⁸ Ivi, p. 16, vv. 7-10. Esattamente come Grévin, anche de la Taille tace ogni possibile ruolo di mediazione svolto dagli autori italiani nella ripresa della tradizione tragica e riaggancia direttamente le prime prove di tragedia francese agli antichi: cfr. ivi, p. 12.

¹⁰⁹ Sulle caratteristiche strutturali della tragedia “regolare” francese nel XVI secolo cfr. S. LARDON, *Introduction*, in ROBERT GARNIER, *Les Juifves*, a cura di S. LARDON, Paris, Champion, 1999, pp. 7-36: 9-13.

registro autorizzava, nell'ottica della teoria degli stili, una simile fusione. Nella pratica, la tragedia francese si sforza di conseguire uno stile turgido e grandioso della δεινότης, per cui il trattato *Sullo stile* di Demetrio Falereo (Περὶ ἑρμηνείας)¹¹⁰ offriva un autorevole orientamento teorico¹¹¹. Questo stile si contrapponeva allo stile “elegante” (come quello che veniva attribuito a Petrarca) e faceva un massiccio uso di mezzi elocutivi come la brachilogia, la prosopopea, l'anafora, le metafore, le figure di accumulazione, le iperboli e le anastrofi allo scopo di avvicinarsi allo stile epico¹¹² – uno stile epico che era però al contempo ostentatamente retorico perché cercava di generare pathos con la teatralità di una declamazione ricca di anafore (con esclamazioni, ripetizioni, domande retoriche etc.)¹¹³. In questo modo si mirava a trasmettere, esattamente come Giraldis in Italia – la cui *Orbecche* tra l'altro, nonostante l'ufficioso silenzio sugli autori italiani, non era affatto sconosciuta in Francia¹¹⁴: un dato in sintonia con la tradizione oggi

¹¹⁰ Sulla δεινότης cfr. cap. 4, §§ 240-298 del trattato.

¹¹¹ Cfr. J.-C. TERNAUX, *Introduction*, in ROBERT GARNIER, *Porcie. Tragédie*, a cura di J.-C. TERNAUX, Paris, Champion, 1999, pp. 7-22: 20-22.

¹¹² Cfr. *ivi*, p. 21; sull'affastellarsi di elementi epici cfr. anche J.-C. TERNAUX, *Introduction*, in ÉTIENNE JODELLE, *Didon se sacrifiant. Tragédie*, a cura di J.-C. TERNAUX, Paris, Champion, 2002, pp. 7-24: 15, 23 ss.

¹¹³ Su questo patetismo tragico retoricamente elaborato cfr. l'analisi dei tratti formali salienti in J.-D. BEAUDIN, *Introduction*, in ROBERT GARNIER, *Antigone ou La piété. Tragédie*, a cura di J.-D. BEAUDIN, Paris, Champion, 1997, pp. 7-54: 29-36 (spec. pp. 34-36).

¹¹⁴ Secondo lo stereotipo critico invalso, la tragedia italiana del Cinquecento non sarebbe praticamente stata recepita dai contemporanei francesi – un cliché giustamente contestato da TERNAUX, *Introduction*, in ÉTIENNE JODELLE, *Didon se sacrifiant. Tragédie*, p. 9, che sottolinea l'accessibilità generale del modello italiano. Esisteva persino una versione francese dell'*Orbecche*, *L'Orbec-Oronte. Tragédie*, composta da Jean-Edouard Du Monin e pubblicata nel 1585. L'opera riproduce con sfrenato oltranzismo la brutalità “senecana” del modello italiano, esacerbandola ulteriormente e operando (ad esempio nell'uso delle metafore) una «su-

quasi del tutto dimenticata delle brutali tragedie di sangue della seconda metà del XVI secolo, alcune delle quali si basano su materiali novellistici giraldiani¹¹⁵ –, un'impressione di magniloquenza e gravità che veniva prescritta come tipica della tragedia. È pur vero che elementi "lirici" non mancano neanche nelle tragedie di Garnier e dei suoi contemporanei; essi sono però circoscritti (come in Giraldo) a determinati segmenti della struttura sintagmatica della tragedia, e si risolvono spesso in un sentore di elegismo che viene a sua volta ottenuto per mezzo di una retorica accumulativa¹¹⁶.

Sembra dunque che la tragedia francese del XVI secolo si schieri decisamente dalla parte della tipologia paradigmatica senecano-giraldiana. Ciononostante, nella teoria e nella prassi della tragedia francese alcuni germi del lirismo "petrarchista" covano già nel XVI secolo. Solo un esempio tratto dalla produzione drammaturgica del tempo: la storia romana, di solenne gravità, della *Cléopâtre captive* di Étienne Jodelle è aperta da un lungo monologo dell'«Ombre d'Antoine». Il fantasma racconta l'antefatto della vicenda e indugia tra l'altro sulla nascita del suo amore per Cleopatra – e tutt'ad un tratto torniamo qui ad imbatteci in un "innamoramento" che in un modo parco, ma inequivocabilmente tributario di Petrarca, si cimenta con il topico immaginario di rito e con i costrutti antitetici petrarchisti:

renchère" dell'elemento orrifico» di Giraldo. Le isole di lirismo presenti nell'*Orbecche*, come i cori, vengono "sliricizzate" da Du Monin per mezzo della loro riconversione e rifunzionalizzazione filosofica (cfr. al riguardo la trattazione complessiva di R. GORRIS, *La poetica giraldiana dell'orrore: rifrazioni francesi*, «Schifanoia», XII (1991), pp. 201-13: 206). In questo modo la materia dell'*Orbecche* viene spinta ancor più radicalmente di quanto non avvenga in Giraldo al polo opposto rispetto alla tradizione della *Canace*.

¹¹⁵ Cfr. il quadro generale fornito da GORRIS, *La poetica giraldiana dell'orrore*, p. 203 (con le prove bibliografiche a p. 212).

¹¹⁶ Cfr. J.-D. BEAUDIN, *Introduction*, in ROBERT GARNIER, *La Troade. Tragédie*, a cura di J.-D. BEAUDIN, Paris, Champion, 1999, pp. 7-36: 18-20.

Car un ardent amour, bourreau de mes mouëlles,
 Me devorant sans fin sous ses flames cruelles,
 Avoit esté commis par quelque destinee
 Des Dieux jaloux de moy, afin que terminee
 Fust en peine et malheur ma pitoyable vie,
 D'heur, de joie et de biens paravant assouvie. [...]
 Depuis ce seul moment je senti bien ma playe
 Descendre par l'œil traistre en l'ame encore gaye¹¹⁷.

Isole di “douceur” linguistica alla Petrarca si ritrovano però anche nelle austere tragedie regolari “romane” di Garnier, Jodelle e altri – e ciò sebbene col termine “douceur” si tendesse programmaticamente a designare una qualità che non avrebbe dovuto affatto essere attribuita a Petrarca (si veda *supra*). Quello della “douceur” era un punto delicato dal punto di vista teorico. Se da un lato Jean Vauquelin de la Fresnaye, fautore piuttosto severo della separazione degli stili, prescrive ad esempio nell’*Art poétique* il rispetto di uno stile tragico alto («ne faut reciter en vers priez et bas | De Thieste sanglant le plorable trespas»)¹¹⁸, dall’altro egli, nello stesso passo, attenua questo *diktat* postulando la necessità di una variazione stilistica proporzionale, secondo il principio del *decorum*, al grado gerarchico di personaggi e materie trattate («Le Tragicque souuent de bouche humble et petite, | Bassement sa complainte aux échaffauts recite»)¹¹⁹. Scavalcando queste differenziazioni interne, che dapprima escludono, ma poi includono nuovamente i livelli stilistici più bassi, Vauquelin de la Fresnaye raccomanda inoltre un dettato drammatico che sia latore nel complesso e in ogni sua parte di “douceur”:

¹¹⁷ ÉTIENNE JODELLE, *Cléopâtre captive*, in *Œuvres complètes*, vol. II, a cura di E. BALMAS, Paris, Gallimard, 1968, pp. 91-147 (p. 95; atto I, scena 1).

¹¹⁸ JEAN VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, *L’art poétique*, Paris, Poulet-Malassis, 1862, p. 38.

¹¹⁹ *Ibidem*.

«Non, ce n'est pas assez de faire vn bel ouurage, | Il faut qu'en tous endroits doux en soit le langage»¹²⁰.

In tal modo, anche nell'ambito della dottrina "senecana" della tragedia si apre una porta alla "dolcezza" linguistica di cui Petrarca era rappresentante. Questa porta sarebbe stata poi spalancata nel XVII secolo. Il lirismo melico (e sulla sua scorta l'eco della *Canace*) ottiene nuovamente cittadinanza nel genere tragico, e ciò avviene attraverso almeno due strade:

(a) Sul piano linguistico, attraverso l'infiltrazione della *galanterie* nella drammaturgia tragica. La ricezione produttiva del petrarchismo lirico porta il dettato petrarchista a permeare la pragmatica sociale del discorso galante. Così André Gendre, nel suo *Vade-mecum sur le pétrarquisme français*, ha potuto annoverare tra i risultati di tale ricezione il fatto che «tout le langage galant du XVII^e siècle, aux métaphores et aux figures de plus en plus lexicalisées» sia in fondo uno sviluppo dello stile petrarchista¹²¹. La manifestazione drammaturgica di una simile penetrazione si rinviene nella "tragédie galante", per cui può fungere da esempio il *Timocrate* di Thomas Corneille (1656). L'opera, che è incentrata sulla procrastinazione di una felice unione tra la principessa argiva Ériphile e il suo amante Cléomène – Cléomène coincide in realtà con il re di Creta Timocrate, in guerra contro Argo, e cambia continuamente fronti e ruoli –, trabocca di una retorica galante d'amore e sentimento dai connotati chiaramente petrarchisti: se il discorso verte costantemente su «ces doux sentiments, | Qui d'un feu sans espoir amusent les tourments»¹²² e su domande

¹²⁰ Ivi, pp. 38 ss.

¹²¹ A. GENDRE, *Vade-mecum sur le pétrarquisme français*, «Versants», n.s., 7 (1985), pp. 37-65. Cfr. ivi, pp. 54-60, lo sguardo d'insieme sugli stilemi e i motivi caratteristici del petrarchismo francese.

¹²² Battuta di Nicandro in *Timocrate* I, IV, vv. 463-64 (edizione di riferimento: THOMAS CORNEILLE, *Timocrate. Tragédie*, a cura di Y. GIRAUD,

come «Quelle amertume, ô Dieux, versez-vous sur ma joye?»¹²³, allo stesso modo la retorica petrarchista delle antitesi e degli ossimori si infittisce nel personaggio di Ériphile, ad esempio quando questa, a metà del dramma (atto terzo, scena prima), pronuncia un monologo sul suo dissidio interiore:

Quel sentiment confus et d'espoir et de crainte
Tient mes vœux tour à tour dans mon cœur suspendus?
De quel bizarre sort l'injurieuse atteinte
Se plaist à les voir confondus?
[...]
La justice veut que j'espère.
Mais parce que j'aime, je crains.
Tu l'emportes, ô crainte, et ma raison te cède etc.
(vv. 873-76, 880-82)

I petrarchismi della *galanterie* continuano ad agire nella tradizione di genere della tragedia francese fino a Racine, che soprattutto nelle sue prime opere concede ancora un notevole spazio al vocabolario d'amore galante, prima di ridurlo gradualmente¹²⁴. Quest'aspetto è stato visto con occhio piuttosto severo da Leo Spitzer:

non si può negare che Racine, soprattutto nelle prime tragedie, ha ceduto troppo al gusto esteriore dell'antitesi, ovvero che si è compiaciuto del gioco ingegnoso dei contrasti caro al petrarchismo anche laddove la scelta dell'antitesi non è giustificata da un criterio strutturale di caratterizzazione di un personaggio, di una scena, di

Genève, Droz, 1970). Cfr. ad es. anche I, iv, p. 83; II, i, pp. 88 ss.; II, ii, pp. 90 ss.; IV, vii, pp. 138 s.; V, v, p. 152; V, viii, p. 157.

¹²³ Battuta della Reyne in *Timocrate*, III, v, v. 1087.

¹²⁴ Cfr. nel dettaglio A. BLANC, «Ab! qu'en termes galantes...». *Du langage de la galanterie à celui de la passion dans le théâtre de Racine*, «Papers on French Seventeenth Century Literature», XXXIII, 64 (2006), pp. 125-36.

un dualismo tra visioni del mondo contrapposte o da altre ragioni di questo genere¹²⁵.

Queste parole ricordano la critica mossa da Gibaldi al dettato irto di antitesi della *Canace* di Speroni, che era incorsa proprio in una simile disgiunzione petrarchista tra *res* e *verba*. Spitzer ha scorto nel petrarchismo addirittura il filtro stilistico che orienta l'intero rapporto di Racine con i testi dell'antichità¹²⁶, e nell'ambito della psicologia della passione le analisi dell'animo di Racine sembrano aderire strettamente a concezioni petrarchesche/petrarchiste che scandagliano con lenticolare finezza introspettiva la frustrazione e l'autoreferenzialità di un desiderio isolato nell'intimo dell'individuo e autoalimentato da immaginazioni illusorie¹²⁷.

(b) Sul piano dei generi, attraverso l'integrazione del dramma pastorale nella tragedia. Se si segue Karl Maurer¹²⁸ – che però non dedica quasi nessuna attenzione alla tragedia del XVI secolo da noi discussa e perciò trascura la linea “senecana”, a cui si contrappone solo in seguito la linea “pastorale” –, allora lo sviluppo della tragedia francese nel XVII secolo, a partire

¹²⁵ «Es ist nicht zu leugnen, daß Racine der äußerlichen Antithesenfreude besonders in den ersten Tragödien zu viel geopfert hat, d.h. daß er an dem geistreichen Spiel mit Gegensätzen, wie es der Petrarkismus liebt, auch dort Geschmack findet, wo nicht das Konstruktionsprinzip einer Figur, einer Szene, eines weltanschaulichen Dualismus u. dgl. die Wahl der dualen Antithese rechtfertigt» (L. SPITZER, *Die Klassische Dämpfung in Racines Stil*, in ID., *Romanische Stil- und Literaturstudien*, vol. I, Marburg, N.G. Elwert, 1931, pp. 135-268: 201).

¹²⁶ Ivi, p. 255.

¹²⁷ Cfr. K. STIERLE, *Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil*, in *Französische Klassik. Theorie, Literatur, Malerei*, a cura di F. NIES e K. STIERLE, München, Fink, 1985, pp. 81-133: 107 ss. Cfr. in questo contesto M. BONFANTINI, *Racine lettore del Petrarca*, «L'Approdo Letterario», LXVII-LXVIII (1974), pp. 49-52 sulla lettura dei *Rerum vulgarium fragmenta* da parte di Racine.

¹²⁸ Cfr. MAURER, *Die verkannte Tragödie*.

dall'accoglienza entusiastica riservata all'*Aminta* di Tasso, si configura – con la grande eccezione dell'«anti-pastorale» Pierre Corneille¹²⁹ – come una prosecuzione e trasformazione del dramma pastorale italiano, che a sua volta aveva incorporato creativamente il modello della *Canace*. Già nella *Sophonisbe* di Mairet (1634) sarebbe in atto una destoricizzazione della tragedia (uno «svuotamento della storia nel neonato genere letterario»)¹³⁰ che, malgrado i tentativi di Corneille in senso contrario, ridurrebbe il tema drammatico ad un conflitto amoroso individuale, ad «un gioco intorno al corteggiamento, al divieto e alla realizzazione dell'amore» che sarebbe stato «preparato dalla favola pastorale paratragica»¹³¹.

Secondo Maurer, il dramma pastorale comincia a scomparire dalla scena del teatro parlato in Francia proprio nel momento in cui la tragedia è in grado di riassorbirne sempre di più le funzioni¹³². In quest'ottica, l'evoluzione successiva della tragedia francese, che sfocia in un gioco d'amore e nella messa in scena di affetti più tenui e smorzati, si verifica fino a Racine sotto il segno della pastorale. Con le parole di Maurer: «il *melos* lirico che era veicolato dal dramma pastorale italiano ritorna con Racine nella tragedia»¹³³. Quanto detto prima sulla dimensione linguistica, che si può applicare sia alla «tragédie galante» che a Racine, conferma questo processo, che non sa-

¹²⁹ Ivi, p. 254 («Corneilles hartnäckiges, wenn auch letztlich erfolgloses Bestreben, die neuentstandene klassizistische französische Tragödie von ihrem pastoralen Ursprungskontext abzulösen», 'il tentativo ostinato, anche se in definitiva fallimentare, di Corneille di emancipare la tragedia classicista francese appena sviluppata dal suo contesto pastorale originario').

¹³⁰ Ivi, p. 239 («Entwesentlichung der Historie in der neuentstandenen Gattung»).

¹³¹ Ivi, p. 241.

¹³² Ivi, p. 256.

¹³³ Ivi, pp. 271 ss. («Das lyrische Melos, das die italienische dramatische Pastorale trug, kehrt bei Racine in die Tragödie zurück»).

rebbe pensabile senza quell'integrazione galante del discorso petrarchista nel linguaggio drammatico del tempo. Tutto ciò significa però che nel corso del XVII secolo la tragedia francese, dopo i suoi inizi senecano-giraldiani, si sposta sempre più in direzione della linea tracciata dalla *Canace*. Al termine di questo processo di evoluzione, essa aveva completamente aderito a questa linea, allontanandosi del tutto dal polo tipologico opposto, quello rappresentato dall'*Orbecche*. Se inizialmente poteva valere il motto "sempre Seneca, mai Petrarca", questo rapporto si era ora invertito.

Si può così compendiare a grandi linee oltre un secolo di storia del dramma francese nella polarizzazione concettuale tra due tipologie paradigmatiche rivali che hanno preso forma prima della metà del XVI secolo in Italia e la cui contrapposizione non può essere adeguatamente compresa senza prima aver messo in luce la relazione costitutivamente intricata tra petrarchismo e tragedia. L'eredità di Petrarca continua ad agire in ambiti più tardi della letteratura europea che egli stesso – malgrado tutta la sua brama di gloria e il suo slancio ideale verso la *posteritas* – non aveva probabilmente in mente nel momento in cui componeva i suoi testi.

Il presente saggio analizza la relazione difficile tra, da una parte, la tragedia del Cinquecento come nuovo genere letterario che si basa su contemporanee riflessioni teoriche e il petrarchismo “ortodosso” fondato da Pietro Bembo dall'altra parte. La *Poetica* di Aristotile presuppone che la letteratura debba essere prodotta servendosi di uno stile gradevole, “dolce”. Questo presupposto si riferisce a tutti i generi letterari, dunque anche alla tragedia. Per autori e teorici della letteratura nel Cinquecento italiano uno stile “dolce” era inevitabilmente uno stile petrarchesco. Perciò da un punto di vista aristotelizzante la tragedia del Cinquecento doveva essere, stilisticamente, una tragedia sotto il segno del petrarchismo. Scrittori di tragedie come Giraldi e Speroni lottavano con questa situazione, offrendo diverse soluzioni del dilemma che stile petrarchesco e soggetto tragico non si combinano facilmente. Solo il dramma pastorale avrebbe offerto i mezzi per risolvere questo nodo gordiano.

This article deals with the complex interrelation between Cinquecento tragedy as a newly established literary genre, strongly based on contemporary poetological reflexion, and the “orthodox” petrarchism founded by Pietro Bembo. Aristotle’s *Poetics* presuppose that literature must be written in an agreeable “sweet” style. This postulation applies to all literary genres including tragedy. For Italian Cinquecento authors and literary theorists, “sweet” style was inavoidably Petrarchan. Therefore Cinquecento tragedy would need Petrarchan diction to be “correctly” written from an Aristotelianizing point of view. Writers of tragedy, including Giraldi and Speroni, struggle with that situation, offering different solutions of the dilemma that Petrarchan style and tragic subject are not easily combinable. Only in the pastoral drama would this Gordian knot be solved.

Articolo presentato in febbraio 2019. Pubblicato *on line* novembre 2019
© 2019 dall’Autore; licenziatario Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Messina, Italia.
Questo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0
Studi giraldiani. Letteratura e teatro, Anno v, 2019
DOI: 10.6092 / 2421-4191 / 2019.5.55-104