

FABIO ROSSI

DALL'“AFFETTO” ALL'“EFFETTO”, DALL'IMITAZIONE  
POETICA ALLA CENTRALITÀ DEL PUBBLICO:  
IL RUOLO OCCULTO DI GIRALDI  
NELLA NASCITA DEL MELODRAMMA\*

Se la figura di Giovan Battista Giraldi Cinthio è, negli ultimi anni, al centro di una minuziosa opera di messa a fuoco teorica, oltretutto filologica<sup>1</sup>, ancora in ombra rimane il ruolo giraldiano in ambito musicologico<sup>2</sup>. Ci si riferisce qui in parti-

\* Sono molto grato all'amica Susanna Villari dei generosi suggerimenti e degli aggiustamenti di tiro che hanno migliorato questo articolo, delle cui restanti mende è responsabile soltanto chi scrive.

<sup>1</sup> Basti in questa sede il riferimento, oltre che alla presente rivista, a I. ROMERA PINTOR, *Bibliografia giraldiana «vingt ans après»*, Madrid, Fundación Updea, 2018 (con aggiornamenti sulla pagina web della rivista «Studi giraldiani. Letteratura e teatro»).

<sup>2</sup> Tra le eccezioni si citano almeno L. RONGA, *Il teatro classico e la nascita del melodramma*, in *Il Teatro classico italiano nel '500*. Atti del Convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 121-35, N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1997, e R. GIGLIUCCI, *Tragicomico e melodramma. Studi secenteschi*, Milano, Mimesis, 2011, che tuttavia citano Giraldi sono marginalmente, pur riconoscendo al dibattito teorico padano la precedenza, rispetto alla Camerata de' Bardi, nel rinnovamento della prassi teatrale moderna (PIRROTTA, *Scelte poetiche*, pp. 190-91) e pur individuando come premesse nella storia delle origini del melodramma i dibattiti sul genere pastorale e sulla tragicommedia (GIGLIUCCI, *Tragicomico e melodramma*, in particolare su Giraldi pp. 15, 18-19, 38).

FABIO ROSSI, *Dall'“affetto” all'“effetto”, dall'imitazione poetica alla centralità del pubblico: il ruolo occulto di Giraldi nella nascita del melodramma*, «Studi giraldiani. Letteratura e teatro», XI (2025), pp. 5-25.

colare all'esordio del dramma per musica e alla mole di melodrammi, prefazioni, lettere e trattati che dagli incontri originari della Camerata de' Bardi conducono all'opera barocca. In quest'ambito è ben riconosciuta la preminenza di temi quali il genere misto (tragicomico, pastorale, di mezzo carattere)<sup>3</sup>, l'importanza del pubblico e i suoi rapporti di crescente e dinamica negoziazione con autori e interpreti, il connubio, anch'esso dinamico, tra poesia, musica e scena, tra imitazione poetica e aspetti performativi, la codificazione degli affetti e altro ancora, mentre pressoché negletto è il ruolo attivo di Giraldis in questo lungo processo speculativo, che dalla "risco-

<sup>3</sup> Indubbia importanza, come modello di genere misto che apre una strada nuova nell'evoluzione della tragicommedia, del dramma pastorale e del melodramma, hanno avuto sia le tragedie a lieto fine, sia l'attenzione alla qualità dei personaggi mezzani, entrambe innovazioni del teatro giraldiano: cfr. C. LUCAS FIORATO, *De l'horreur au "lieto fine". Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giraldis Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984; R. GIGLIUCCI, *Perfezionamento del lieto fine fra Giraldis Cinzio e Shakespeare*, in *Atti del Simposio internacional en homenaje a Renzo Cremante: Giovan Battista Giraldis Cinthio: hombre de corte, preceptista y creador* (Valencia, 8-10 novembre 2012), a cura di I. ROMERA PINTOR, «Critica letteraria», XLI (2013), 159-160, pp. 613-43; S. VILLARI, *Giraldis e la teoria del personaggio "mezzano" tra teatro e novellistica*, ivi, pp. 401-25. Contribuiscono alla valorizzazione del lieto fine anche le riflessioni giraldiane sulla catarsi, intesa non soltanto come purificazione di passioni nocive attraverso terrore e compassione, ma anche come condivisione di "affetti", immedesimazione dello spettatore con i protagonisti della scena, ecc. Oltre ai vari passi dei *Discorsi* giraldiani (qui citati nell'edizione GIOVAN BATTISTA GIRALDIS CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre. Rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002; ogni citazione dai *Discorsi* sarà segnalata soltanto mediante *Discorsi* e il numero di pagina) dedicati a questi temi (per es. alle pp. 234-37, 248 *et passim*), cfr. anche le osservazioni di Susanna Villari sul fatto che, in accordo con Aristotele, per Giraldis «soltanto i personaggi "mezzani" erano additati come idonei alla catarsi morale» (p. LXXV; analogamente a p. LXXX, LXXXVII *et passim*, sulla catarsi nelle tragedie a lieto fine).

perta” aristotelica cinquecentesca conduce alla nascita del melodramma, alle soglie del Seicento. La precocità di simili riflessioni (prima della trattatistica moderna sugli affetti, prima delle considerazioni di Giorgio Bartoli, Girolamo Mei e altri, sotto commentati) ci sembra collochi Giraldi a pieno titolo tra i padri (occulti) del melodramma.

Il presente contributo, nella forma ancora embrionale di riflessioni e attestazioni sparse raccolte negli anni, ambirebbe a gettare un primo seme su tale terreno, nell'auspicio che in futuro la necessaria collaborazione tra italianisti, teatrologi e musicologi possa raffinare, meglio argomentare e dimostrare gli spunti che seguono.

Iniziamo dunque a commentare i principi ispiratori dei primi autori di drammi per musica, a partire da quanto dichiarato nelle loro prefazioni.

Il desiderio ch'io ho avuto sempre di mostrarmi grato al signor Emilio del Cavaliere, gentiluomo romano, [...] mi ha dato ardire di mettere alla stampa alcune singolari e nuove sue composizioni di musica, fatte a somiglianza di quello stile, col quale si dice che gli antichi Greci e Romani nelle scene e teatri loro soleano a diversi affetti muovere gli spettatori. [...]

Volendo rappresentare in palco la presente opera, o vero altre simili, e seguire gli avvertimenti del signor Emilio del Cavaliere, e far sì che questa sorte di musica da lui rinnovata commova a diversi affetti, come a pietà et a giubilo, a pianto et a riso, et ad altri simili, [...] par necessario che ogni cosa debba essere in eccellenza: che il cantante abbia bella voce, bene intonata e che la porti salda, che canti con affetto, piano e forte, senza passaggi, et in particolare che esprima bene le parole che siano intese, et le accompagni con gesti et motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> ALESSANDRO GUIDOTTI, *Prefazione alla rappresentazione di «Anima e Corpo» di Emilio De' Cavalieri [1600]*, in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Torino, Bocca, 1903, pp. 1-12: 1-5.

Con queste parole il prefatore Alessandro Guidotti presenta al pubblico l'edizione a stampa del primo dramma per musica moderno: la *Rappresentazione di Anima et di Corpo*, testo di Agostino Manni, musica di Emilio de' Cavalieri (1600). Gli ingredienti, subito prototipici del genere, ci sono tutti, a partire dagli *affetti* (cioè gli aristotelici πάθη 'passioni, stati d'animo'), che è compito della musica e della poesia (non meno degli aspetti performativi della recitazione, dell'esecuzione vocale e strumentale e dell'allestimento scenico) imitare e sollecitare, la piena intelligibilità delle parole, la volontà di rifarsi direttamente alla prassi spettacolare classica (con la convivenza di parole, musica e scena della tragedia greca) e la priorità del pubblico (con riferimento esplicito, già a proposito della classicità, agli *spettatori*, non più solo lettori né solo ascoltanti).

Questi e altri temi (la verisimiglianza delle storie, la predilezione per i generi misti tra tragedia e commedia, il piacere del pubblico ecc.) popolano larga parte delle prefazioni, e talora degli stessi versi cantati, dei drammi per musica primosecenteschi. Varrà giusto qui la pena ricordare come la Tragedia, nel notissimo Prologo dell'*Euridice*, proprio facendo leva sul *genus mixtum* pastorale, canti il passaggio dagli affetti mesti a quelli lieti: «Ecco i mesti coturni e i foschi panni | Cangio, e desto ne i cor più dolci affetti»<sup>5</sup>.

Più d'ogni altro è Caccini a sottolineare la necessità di perseguire con ogni mezzo la massima sollecitazione degli affetti:

Tre cose principalmente si convengon sapere da chi professa di ben cantare con affetto, solo. Ciò sono lo affetto, la varietà di quello, e la sprezzatura: lo affetto in chi canta altro non è che la forza di diverse note e di vari accenti col temperamento del piano e del forte; una espressione delle parole e del concetto, che si

<sup>5</sup> OTTAVIO RINUCCINI, *L'Euridice*, musica di Jacopo Peri e Giulio Caccini [Firenze, 1600], vv. 11-12, in A. SOLERTI, *Gli albori del melodramma*, II, Milano-Palermo-Napoli, Sandron, 1904, pp. 105-42: 115.

prendono a cantare, atta a muovere affetto in chi ascolta. La varietà nell'affetto è quel trapasso che si fa da uno affetto in un altro coi medesimi mezzi, secondo che le parole e 'l concetto guidano il cantante successivamente: e questa è da osservarsi minutamente, acciocché con la medesima veste (per dir così) uno non togliesse a rappresentare lo sposo e 'l vedovo. La sprezzatura è quella leggiadria la quale si dà al canto co 'l trascorso di più crome e semicrome sopra diverse corde, co 'l quale, fatto a tempo, togliendosi al canto una certa terminata angustia e secchezza, si rende piacevole, licenzioso e arioso, sì come nel parlar comune la eloquenza alle figure e a i colori rettorici assomiglierei i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre. Conosciutesi queste cose, crederò con l'osservazione di questi miei componimenti, che chi avrà disposizione al cantare, potrà per avventura sortir quel fine, che si desidera nel canto specialmente, che è il dilettere<sup>6</sup>.

La codificazione degli affetti, sempre nell'esigenza di compiacere il pubblico (il fine dello spettacolo «è il dilettere») mediante l'integrazione dei mezzi poetici, musicali e scenici, si è spinta, come si vede nel testo cacciniano, a un grado già talmente avanzato (affetti come effetti ritmico-melodici, dinamici, di abbellimento ecc.) da aver generato il passaggio metonimico da *affetto* come stato d'animo a *affetto* come effetto musicale, cioè figura espressiva atta a sollecitare o produrre un determinato stato d'animo nello spettatore. Il tutto facendo salva la perfetta identità tra senso e intelletto, ovvero tra musica e suggestioni presenti nel testo, su cui Caccini torna insistentemente in tutta la sua prefazione. Ma è importante fuggire la meccanicità e l'eccesso di rigore ritmico: non v'è piacere senza *sprezzatura*, ovvero quell'insieme di “rubati” che allontanano l'esecuzione vocale dal rispetto matematico della durata delle note per riavvicinarla alla verisimiglianza del parlato spontaneo; sprezzatura, però, ben temperata con tutti gli

<sup>6</sup> GIULIO CACCINI, *Dedicatoria e prefazione a «Le Nuove Musiche»* [1601-1614-1615], in SOLERTI, *Le origini del melodramma*, pp. 53-75: 74-75.

altri effetti del virtuosismo canoro («i passaggi, i trilli e gli altri simili ornamenti, che sparsamente in ogni affetto si possono tal'ora introdurre»), in un sublime equilibrio tra naturalezza e artificio retorico.

Attraverso quale percorso teorico il neonato melodramma è giunto a tale maturità metalinguistica? Sulla base di quali teorie poeti e musicisti discettano di affetti, generi misti e verisimiglianza scenica? Com'è noto, la nascita del melodramma a Firenze nel 1600 (con l'anticipazione romana del Cavalieri poc'anzi citata) è stata preparata, nei lustri precedenti, dagli incontri del cenacolo di dotti noto col nome di Camerata de' Bardi. Vi facevano parte, tra gli altri, poeti e musicologi quali Vincenzo Galilei (padre di Galileo), Jacopo Peri, Giulio Caccini, Gabriello Chiabrera, Girolamo Mei, entusiasti promotori del rinverdimento della prassi teatrale classica nel nome dell'integrazione tra *Wort*, *Ton* e *Drama*. Negli stessi anni, almeno a partire dalla metà del Cinquecento, fiorivano poi i primi dibattiti sulla “riscoperta” dei testi aristotelici, sia sul versante poetico e scenico, sia su quello musicale<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Non è questa la sede per ripercorrere la complessa genesi del melodramma. Sia consentito, pertanto, sui temi qui rapidamente elencati, il riferimento *una tantum* a F. ROSSI, *L'opera italiana: lingua e linguaggio*, Roma, Carocci, 2018 e ID., *Dialogo sacro, monologo profano: sull'interazione nei primi drammi per musica, letti in chiave linguistica e didattica*, «Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica», XI (2021), pp. 41-64, specialmente per la bibliografia specifica ivi riportata. Sulle teorie protomelodrammatiche e sulla Camerata de' Bardi sono fondamentali almeno C. V. PALISCA, *The Documentary Studies and Florentine Translations Camerata*, New Haven-London, Yale University Press, 1989; D. RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei: dalla "poetica" alla musica*, Firenze, Olschki, 1990; A. SIEKIERA, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento. Le traduzioni dei testi antichi dal Quattrocento alla Camerata de' Bardi*, in *Le parole della musica. III. Studi di lessicologia musicale*, a cura di F. NICOLODI e P. TROVATO, Firenze, Olschki, 2000, pp. 3-30.

Un ruolo primario nel dibattito sul rinnovamento del teatro italiano attraverso la rilettura attenta, e non di rado critica, della *Poetica* e della *Retorica* aristoteliche, dell'*Ars poetica* oraziana e di altri classici spetta, com'è ormai ben noto, a Giovan Battista Giraldi Cinthio, a partire dalle lettere e i *Discorsi intorno al comporre*<sup>8</sup>.

A parte la preminenza dei ragionamenti relativi al coro, alla morte in scena e alla verisimiglianza delle storie inscenate (tutti temi dominanti tanto in Giraldi quanto negli autori di drammi per musica), è proprio sulla resa degli affetti, sempre chiamando almeno Aristotele e Orazio a testimoni, che l'autore ferrarese imbastisce le argomentazioni poi recepite dai primi melodrammaturghi:

non stando la forza del muovere gli affetti tragici se non su la imitatione che non si parta dal verisimile, et non movendo le cose da sé gli affetti senza le voci acconciamente et numerosamente insieme giunte, mi par che non senza cagione habbia voluto Aristotile che sia in facultà del poeta il muovere a sua voglia gli affetti tragici in tragedia della quale egli finga l'attione che sia conforme agli habiti naturali et non lontana da quello che puote et suole avvenire (*Discorsi*, pp. 215-16).

Come a dire: non si suscitano affetti se non si rispettano coerenza e verisimiglianza, pur fatta salva certa libertà rispetto alle fonti storiche.

Ma, nonostante il ruolo di spicco conferito alla composizione del testo drammatico (mai messo in discussione da Giraldi, in ossequio ad Aristotele), risalta l'importanza attribuita

<sup>8</sup> Per sintesi, si omettono qui i riferimenti alle riflessioni di altri autori antichi su temi riguardanti gli aspetti recitativi e scenici. Ad esempio, per le riflessioni di Quintiliano su *actio* e teatro, che molta influenza hanno poi avuto in età moderna, cfr. almeno F. R. NOCCHI, *Tecniche teatrali e formazione dell'oratore in Quintiliano*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2013.

dall'autore agli aspetti performativi, a partire dalle abilità attoriali:

Che, se l'histrione non rappresenta con la sua attione quelle passioni che sono da essere impresse negli animi di quelli che ascoltano, rimangono gli affetti freddi et senza efficaccia. Che, anchora che il poeta habbia fatte tali le parti degli affetti, che siano efficacissime nella scrittura et a chi legge movano gli affetti, nondimeno, se elle sono dagli histrioni mal rappresentate, rimane il poeta senza pregio quanto alla rappresentatione. Et è meglio che compaia nella scena favola di non molto pregio che sia ben rappresentata, c'haverne una lodevolissima c'habbia gli histrioni freddi et inetti nella attione; perché la forza della viva voce è maravigliosissima, qualunque volta ella, accompagnata con l'attione, si acconcia alla qualità delle cose delle quali ella ragiona (*Discorsi*, p. 307).

La forza della voce attoriale e del corpo scenico (l'abilità del *performer*, diremmo noi oggi) è talmente essenziale, ai fini dell'immedesimazione degli spettatori (e dunque dell'imitazione/produzione degli affetti) che è da preferire un dramma mediocrementemente scritto ma ottimamente recitato a uno perfetto retoricamente ma mal eseguito. L'originalità e l'anticonvenzionalità dirompente di tale posizione, a quest'altezza cronologica (la prima redazione dei *Discorsi* risale al 1543), è tale che lo stesso Giraldi si affretterà a ribadire più volte che, comunque, lo spettacolo non può esser tutto, nel mondo teatrale, perché il primo passo nella mozione degli affetti è, ancora una volta secondo Aristotele, la forza creatrice e quasi vaticinatoria del poeta che riesce a evocarli come se li vedesse davanti agli occhi e li stesse dunque già inscenando, fin dalla pagina scritta:

Ma posto che l'apparato giovi molto alla scena, et gli histrioni che sono atti all'attione imprimano maravigliosamente, con la voce et co' movimenti, gli affetti nel core, dee non di meno il poeta, nel comporre la favola, usar ogni diligenza ch'ella habbia in sé, per le

DALL'“AFFETTO” ALL'“EFFETTO”

parole in essa poste, una occulta virtù, che, senza lo spettacolo, anco mova gli affetti negli animi di chi legge, sì che non paia che ciò avvenga solo per la forza dell'apparato (*Discorsi*, p. 308).

E già prima (p. 244) aveva osservato:

anchora che senza lo spettacolo non si rappresenti favola, non dee però giudicioso poeta voler che ciò solo dallo spettacolo proceda, ma dee essere la compositione della favola tale, che, levato lo spettacolo, induca tali effetti negli animi di chi legge.

E similmente, poco dopo (p. 245):

non è lo spettacolo che da sé induca la commiseratione; ma le affettuosissime parole, mandate fuori con affetto compassionevole, il quale affetto, se bene riuscisse più vehemente nello spettacolo, rimane egli nondimeno molto vivace nelle parole che tale affetto esprimono, levatone lo spettacolo.

Giraldi sta in questi passaggi parafrasando la *Poetica* (1453b, 1455a), allorché Aristotele sostiene che il racconto della tragedia deve essere condotto come se l'autore fosse presente ai fatti di cui parla. La feconda densa ambiguità, come al solito, del passo aristotelico è tale da prediligere, da un lato, l'abilità compositiva di là dalle doti dell'allestimento, ma anche da attribuire al drammaturgo doti di regista, auspicando in lui la capacità di prefigurare l'allestimento scenico. Come dire, non si può essere grandi poeti drammatici se non si è un po' anche registi, cioè se non ci si mette già nei panni dei futuri allestitori. E proprio su questo aspetto sembra insistere Giraldi.

Il ritorno all'ordine della retorica (e d'altronde il continuo ripercorrere i propri passi per controargomentare è una cifra cognitiva, prima ancora che stilistica, del Ferrarese), in effetti, utile a Giraldi soprattutto per difendersi dalle accuse di aver tradito Aristotele e di aver privilegiato le ragioni dello spettacolo a scapito di quelle del testo, non vale a oscurare lo spazio

notevole dedicato nei *Discorsi* a tutti gli aspetti performativi dei drammi teatrali, dalla recitazione al ruolo del coro, dai costumi all'allestimento scenico, dalla presenza in scena della musica a quella della danza ecc. La mole e la profondità di tali riflessioni fanno dei *Discorsi*, da leggersi in parallelo con la discussione sulla prassi esecutiva degli stessi drammi giraldiani, un primo *corpus* di teatro agito e di metariflessione teatrale nel Cinquecento italiano<sup>9</sup>. Basti, a conferma, quest'ulteriore tassello:

Ora, passando dal lieto al lagrimevole, questa medesima considerazione si dee havere ne' pianti et ne' lamenti della tragedia; perché anche questi deono essere non sforzati, ma nati dalla natura della cosa; et vogliono essere di modo conditi, che ove deono indurre

<sup>9</sup> Cfr. G. PEDINI, «*Imprimono maravigliosamente co la voce e co movimenti gli affetti nel core*». «*Imagini*» e «*versi*» in Giraldi tra teatro e didattica, in *Atti del Simposio internacional*, pp. 365-86: 385. Anche quest'attenzione giraldiana ad aspetti (scenici) fino ad allora pressoché inediti nelle trattazioni teatrali (stante anche una lettura ideologica di Aristotele forzato a deprimere le ragioni della *performance*, in realtà non esclusa dallo Stagirita) sembra anticipare l'approccio multimodale dei primi melodrammaturchi, che enfatizzano, nelle loro opere, il concorso di tutte le risorse sceniche: «Tale è l'origine delle rappresentazioni in musica, spettacolo veramente da principi e oltre ad ogn'altro piacevolissimo, come quello nel quale s'unisce ogni più nobile diletto, come invenzione e disposizione della favola, sentenza, stile, dolcezza di rima, arte di musica, concerti di voci e di strumenti, esquisitezza di canto, leggiadria di ballo e di gesti, e puossi anche dire che non poca parte v'abbia la pittura per la prospettiva e per gli abiti; di maniera che con l'intelletto vien lusingato in uno stesso tempo ogni sentimento più nobile dalle più dilettevoli arti che abbia ritrovato l'ingegno umano» (MARCO DA GAGLIANO, *La Dafne*, Firenze, Marescotti, 1608, *Ai lettori*). Sulla centralità dell'attore in Giraldi Cinzio e nella trattatistica coeva cfr. A. PETRINI, *Il ruolo dell'attore nella trattatistica teatrale del Cinquecento: da Giraldi Cinzio a De' Sommi*, in *Nascita della storiografia e organizzazione dei saperi*. Atti del convegno internazionale di studi (Torino, 20-22 maggio 2009), a cura di E. MATTIODA, Firenze, Olschki, 2010, pp. 279-88.

maraviglia, misericordia et horrore, non inducano riso per la lor sconvenevolezza, la quale fa alle volte che non meno sono atte a far ridere le cose composte al pianto et al dolore, per la lor sproportione, che si facciano i giuochi medesimi. Et in questa parte degli affetti et del pianto bisogna usare gran cura intorno alla scielta degli histrioni, i quali habbiano gesti, movimenti, voce et finalmente attione atta a quella parte ch'egli sostiene et ch'egli rappresenta, perché ogni persona non è atta a fare ogni parte, et se con voce aspera, cruda et spiacevole saranno espresse le parti affettuosæ, offenderà più tosto gli orecchi degli ascoltanti, che lor mova «a compassione, et questo mostrano» chiaramente coloro che «rappresentano i pianti, i sospiri, le querele delle donne, et «spetialmente giovani, perché la «soavità di quelle voci, accompagnate» coll'affetto, entra efficacissimamente nel core a chi le ode et tragge le lacrime insin dalle radici del «core» su gli occhi, come si vede nel nostro Flaminio quando egli, realmente certo, «rappresentò la persona d'Orbecche». Et questo sia detto perché avviene sovente, a chi non usa in ciò gran diligentia (come di sopra dicemmo), che la poca gratia et la inettia dell'histrione, ove deveria mover pianto, move riso et fa rimanere quella parte fredda et senza il suo decoro (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. 313-14).

Nessun capolavoro può sopravvivere all'inadeguatezza degli attori che l'interpretano.

Del resto, l'attenzione agli elementi più concreti dello spettacolo, in Giraldi, è ribadita in molti altri passaggi dei *Discorsi* e delle lettere, da leggersi sempre in parallelo con gli allestimenti che lo stesso autore curava dei propri drammi. Rilevanti sono pertanto le notazioni sulla durata dello spettacolo, né troppo breve né, soprattutto, troppo lungo,

che non è bellezza nelle cose che son minori di quel che conviene nella spetie loro, et se forse troppo si allungassero (oltre che sarebbero sproportionate, et per ciò non potrebbero haver bellezza) recherebbono fastidio agli ascoltanti. Et quando in uno di questi errori s'incorra, egli è «meglio» che si «trovi» in cosa picciola la bassezza che in grande. Infatti più offende il troppo «che il poco et perciò la cosa picciola ha questo di buon con lei, «che la-

scia di dispiacere, mentre più la brutezza si estende, tanto più schifa et spiacevole si mostra<sup>10</sup>.

Giraldi è, non a caso, tra i primi autori a intrattenersi sull'importanza delle prove. In una lettera a Ercole II d'Este del 1549, l'autore sottolinea la necessità che gli attori non solo provino individualmente le parti («cadauno degli istrioni provato da per sé»), ma che vi siano anche prove d'insieme e generali di tutta l'opera («tanto che almeno due o tre volte si provi tutta insieme»)<sup>11</sup>.

La centralità dell'affetto inteso anche nei suoi risvolti più pratici e spettacolari giustifica un interessante fenomeno di scambio paronomastico (se non paretimologico, improbabile nel coltissimo Giraldi ma possibile altrove, come si dirà tra poco) tra *affetto* ed *effetto* in un passo dei *Discorsi* nel corso della revisione del testo:

Nelle cose degli affetti gravi sono di gran forza le voci che hanno in sé la *m*, come si vede nel verso del primo sonetto: «Di me medesimo meco mi vergogno» [Petrarca, *Rvf* I 1]. Et il sonetto «mentre che il cor dagli amorosi vermi» [*Rvf*. CCCIV], il quale non senza gran ragione fu scielto da monsignore il Bembo per paragone di

<sup>10</sup> GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, pp. 208-09. L'insistenza sulla giusta durata del dramma (anch'essa di derivazione aristotelica: *Poetica*, 1450b, 1451a) trova puntuale riscontro sia nella trattatistica teatrale coeva (cfr. LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1968, p. 56), sia nelle prefazioni dei primi drammi per musica (cfr. ROSSI, *Dialogo sacro, monologo profano*, pp. 44-45): in un genere di spettacolo volto al diletto del pubblico, la noia della lunghezza eccessiva è il peggiore dei mali. Si avverte che tutti i riferimenti alla *Poetica* sono tratti da ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. GALLAVOTTI, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Arnoldo Mondadori, 1974 (VIII ed. 1997).

<sup>11</sup> Le citazioni sono tratte da GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina, Sicania, 1996, pp. 237-38.

dolce et di affettuosa gravità, la quale è quasi sempre compagna allo affetto (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. 153).

L'ultima parola del brano citato (*affetto*) è da Giraldi corretta rispetto alla precedente redazione del *Discorso*, che, ci informa in nota l'autrice dell'edizione critica Susanna Villari, recava invece *effetto*. Non a caso lo scambio tra i due termini fiorisce in un contesto pratico, nel quale si stanno per l'appunto descrivendo gli “effetti” della fonetica (qui l'uso di *m*) volti a suscitare e riprodurre “affetti” di gravità.

Analogamente a p. 226, dove si fa riferimento alle «persone d'alto grado «dalle quali nascono abiktualmente» quegli effetti» di «terrore» e «compassione», Villari illustra in apparato come l'edizione ottocentesca dei *Discorsi* di Antimaco (Eugenio Camerini, Milano, Daelli, 1864) leggesse qui gli *effetti* di Giraldi come *affetti* (per l'appunto terrore e compassione, che però, se resi con artifici fonico-espressivi, possono peraltro ben essere anche “effetti”).

Del resto, la confusione tra i due termini era quasi inevitabile, come si vede nel seguente passo di Girolamo Mei:

Quanto a mirabili effetti della musica de gl'antichi nel muovere gl'affetti, e non vederne alcun vestigio nella moderna, se si vorrà riguardare con sano occhio alle cose discorse di sopra agevolmente potrà avvenire, che noi non ce ne maravigliamo più oltre, conciosiaché quella de' nostri non habbia il medesimo fine forse per non havere ella, come haveva l'antica, modo da poterlo conseguire; havendo questa per obbietto suo il solo diletto dell'udito, e quella in condurre altrui per questo mezzo nella medesima affezione che sé<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> GIROLAMO MEI, *Discorso sopra la musica antica e moderna* (1572), a cura di PIERO DEL NERO, Venezia, Ciotti, 1602, cc. C2v-3r. Sul Mei, ideologo della Camerata de' Bardi, cfr. GIROLAMO MEI, *Letters on Ancient and Modern Music to Vincenzo Galilei and Giovanni Bardi*, a cura di C. V. PALI-

L'*affetto*, nella sua duplice accezione di «moto dell'animo, sentimento» e di «qualità della musica atta a suscitare particolari emozioni e stati d'animo», sfocia (in un rapporto di causa-effetto, se ci si perdona il bisticcio) nell'*effetto* musicale inteso come «qualità della sensazione uditiva prodotta da una determinata successione di suoni» e di ritmi e «disposizione psico-emotiva indotta dalla musica»<sup>13</sup>. Donde la metonimia di *affetto* come 'figura musicale di abbellimento virtuosistico', già commentata sopra in Caccini e palese anche nel brano seguente di Agazzari:

Devon [gli strumenti] tener l'armonia ferma, sonora, e continovata, per sostener la voce, toccando hora piano, hora forte, secondo la qualità, e quantità delle voci, del luogo, e dell'opera, non ribattendo troppo le corde, mentre la voce fa il passaggio, e qualche affetto, per non interromperla<sup>14</sup>.

Giorgio Bartoli, traduttore aristotelico e fonetista, dà conto dello scambio paretimologico popolare tra i due termini:

Qui [a Firenze] non l'ier l'altro havemo un bello et sontuoso canto del quale e' fu inventore et capo il cavalier Ginori. Vi mando la canzona cantata. Il canto fu intitolato "Gli affetti", benché vi sia qualche altra cosa ancora, et il popolo non havendo molta notizia

SCA, Neuhausen-Stuttgart, Häusler-American Institute of Musicology, 1977; RESTANI, *L'itinerario di Girolamo Mei*.

<sup>13</sup> Le definizioni sono tratte da F. NICOLODI - R. DI BENEDETTO - F. ROSSI, *Lemmario del Lessico della letteratura musicale italiana (1490-1950)*, Firenze, Cesati, 2012, s.v. *affetto* e *effetto*, pp. 31 e 299. Ulteriore documentazione è reperibile nella banca dati in CD-ROM *Lesmu*, ricercando le medesime voci.

<sup>14</sup> AGOSTINO AGAZZARI, *Del sonare sopra 'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, Siena, Falcini, 1607, ristampa anastatica Milano, Bollettino bibliografico musicale, 1933, p. 6.

de la parola affetti, diceva che erano effetti d'amore. Et così senza discostarsi dal vero indovinava<sup>15</sup>.

Un genere spettacolare come il melodramma – o comunque la filosofia e la pratica delle *Nuove musiche*, distanti dalle acrobazie polifoniche e strumentali e inclini alla valorizzazione monodica delle risorse poetiche –, che assegna agli aspetti performativi, a cominciare dalla voce modulata, un'importanza non inferiore a quelli della composizione poetica e musicale, è il candidato migliore per apprezzare e rifunzionalizzare la nuova attenzione dedicata alla *performance* in tutti i suoi risvolti. In questa direzione, la rilettura degli *affetti* come *effetti* sonori ed espressivi, prefigurata in talune pagine giraldiane, diventerà una guida preziosa per i nuovi compositori di drammi per musica. Oltre un secolo prima della monumentale sistemazione degli affetti in musica di Athanasius Kircher, *Musurgia universalis* (1650)<sup>16</sup>, e decenni prima delle disquisizio-

<sup>15</sup> GIORGIO BARTOLI, *Lettere a Lorenzo Giacomini*, a cura di A. SIEKIERA, Firenze, Accademia della Crusca, 1997, p. 139. Ci si attiene all'edizione di riferimento, ma con qualche ritocco negli aspetti paragrafematici, per una migliore fruizione del testo. Sulla figura centrale di Giorgio Bartoli, quale tramite, con le sue traduzioni dai classici delle teorie drammatiche e musicali e le sue osservazioni, della svolta poetico-musicale della Camerata de' Bardi e dei primi melodrammi, cfr. SIEKIERA, *Sulla terminologia musicale del Rinascimento*; EAD., *Tradurre per musica. Lessico musicale e teatrale nel Cinquecento*, Prato, Rindi, 2000. La concomitanza (se non coincidenza) tra *affetti* e *effetti* era presente anche in alcune traduzioni e commenti aristotelici cinquecenteschi, come quello di FRANCESCO PATRIZI, *Della Poetica*, Ferrara, Baldini, 1586, p. 16: «E s'egli è freddo, come può fare gli huomini amorosi e iracondi e concupiscievoli? che sono affetti, ed effetti, tutti caldi?».

<sup>16</sup> ATHANASIVS KIRCHER, *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni, in X libros digesta*, Roma, Haredum Francisci Corbelletti, 1650, riprendendo dalla trattatistica classica e medievale la meccanica corrispondenza tra toni e affetti, cioè suoni (anche solo strumentali, cioè indipendentemente dalla presenza o meno del senso delle parole) e sentimenti,

ni sull'uso degli affetti nella nuova monodia accompagnata (Mei, Bartoli, Caccini ecc.), Giraldi, col suo rimettere al centro la corporeità del teatro agito, costituisce un punto di riferimento per la nuova trattatistica scenica. Non per nulla egli ri-funzionalizza la *iunctura* ciceroniana «eloquenza del corpo» (*Discorsi*, pp. 170, 260) per gli aspetti della voce e del fisico attoriale, intenti, già nel teatro antico, a far presa sugli spettatori:

Però che al tempo de' Romani per l'ampiezza del luoco, ove si rappresentava la favola, et per la gran copia degli spettatori, era bisogno che l'istrione usasse et gran voce et gran movimento del corpo, et perché ci voleva misura, se ciò doveva haver gratia, poteva agevolmente esser che il suon della tibia, et alla voce et al movimento del corpo (quanto convenia all'atto dell'attione), desse dicevole misura (GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. 260).

E non passi in secondo piano il fatto che si invochi il concorso della musica in spettacoli siffatti.

Senza le riflessioni giraldiane non si comprenderebbe, tra l'altro, la portata innovativa del trattato teatrale di Leone De' Sommi, composto probabilmente attorno al 1568<sup>17</sup>, il quale a Ferrara risentì sicuramente del magistero e del teatro del Cinthio<sup>18</sup>. Ciononostante, né De' Sommi, né gli altri trattatisti (con l'eccezione illustre del Bartoli, significativa per via del

«continua curiosamente a riecheggiare il barbaro Medioevo» (E. TORSELLI, *Dalla "Musurgia universalis" al "Musico testore": parole e idee per la musica tra miti antichi e prassi moderna*, in *Le parole della musica. I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di F. NICOLÒDI e P. TROVATO, Firenze, Olschki, 1994, pp. 45-70: 59).

<sup>17</sup> DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. Su Yehudà ben Yitzchaq Somi mi-Sha'ar Aryè, ovvero Giuda Leone de' Sommi Portaleone, cfr. A. ROMA, *Sommi Portaleone, Giuda Leone de'*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. XCIII, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana Treccani, 2018, *online*, oltre all'ottima *Introduzione* del Marotti all'edizione citata dianzi, pp. XI-LXXIII.

<sup>18</sup> Cfr. MAROTTI, *Introduzione a DE' SOMMI, Quattro dialoghi*, p. XXXII.

ruolo di tramite svolto da quest'ultimo tra Aristotele e la Camerata de' Bardi), né gli autori dei primi melodrammi citano il Ferrarese tra le loro fonti, evidentemente intenti a stabilire il primato nella svolta teatrale italiana e diffidenti per via delle innumerevoli critiche rivolte all'eccessiva spettacolarità dei drammi giraldiani, nonché dell'irta verbosità polemica dei suoi *Discorsi*.

Per tornare a Giorgio Bartoli, che con Giraldi condivideva l'interesse per la *performance* (per lui, oltretutto, in linea con le riflessioni linguistiche sulla fonetica), di notevole interesse sono due sue lettere a Lorenzo Giacomini, in occasione della partecipazione di quest'ultimo quale attore in un allestimento dell'*Orbecche* di Giraldi Cinthio<sup>19</sup>. Bartoli non si unisce al coro dei detrattori degli aspetti più spettacolari del dramma giraldiano, né è interessato a una critica stilistica. È invece attentissimo al piano recitativo, rimproverando agli attori dei precedenti allestimenti un eccesso di meccanicità metrica, laddove sarebbe auspicabile una maggiore libertà espressiva (una *sprezzatura*, come l'avrebbe chiamata di lì a poco il Caccini, sopra citato, e già così l'aveva definita, ma fuor dall'ambito performativo, il Castiglione): «Mi ricordo che mi offendeva questo nel esser recitata la tragedia che si sentiva pronunziare la forma del verso»<sup>20</sup>.

Notevole è anche la seconda lettera di Bartoli a Giacomini sull'*Orbecche*, dedicata ai costumi e al canto del coro; riferimento utilissimo, tra l'altro, questo, in quanto conferma l'utilizzo della musica vocale anche per il teatro cinquecentesco di parola, accorciando pertanto la distanza tra prassi teatrali e prassi musicali melodrammatiche<sup>21</sup>. Qui Bartoli dettaglia le

<sup>19</sup> BARTOLI, *Lettere a Lorenzo Giacomini*, pp. 126-37.

<sup>20</sup> Ivi, p. 127.

<sup>21</sup> Sulla musica (di Alfonso dalla Viola) dell'*Orbecche*, cfr. *Teatro del Cinquecento*. I. *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano-Napoli, Ricciardi,

proprie osservazioni sulla base di allestimenti cui ha assistito. A p. 135 parla proprio del centrale concetto di *pathos* in Aristotele, cioè l'*affetto* (anche se il termine non è qui usato da Bartoli, compare però nell'interlocutore Giacomini, citato in nota 179 dell'edizione critica). Bartoli si mostra qui d'accordo con Giraldi: Aristotele non vieta di mostrare la morte in scena, anche se non è quello l'unico modo di ottenere affetti drammatici e di purificazione. Sempre d'accordo con Giraldi, sostiene che se gli atti (cioè la recitazione) non sono adeguati, le parole da sole non possono nulla:

se gli atti et le parole non sono bene fatte da gli agenti et che non ingannino il senso et non siano atte e movere la fantasia, le parole niente non conseguitano (p. 135).

In conclusione, si avanza qui l'ipotesi che alla messa a punto dei concetti fondamentali per lo sviluppo dei primi melodrammi – dall'affetto all'importanza dei generi misti, dalla priorità del pubblico al ruolo, non secondario rispetto a quello dei poeti, degli interpreti e quindi degli aspetti scenici – abbia contribuito attivamente Giraldi Cinthio, con le sue riflessioni sul teatro agito e le sue prime sperimentazioni sul genere pastorale e tragicomico. Pur non toccando temi musicali se non *en passant* (ma in alcuni suoi drammi, come abbiamo visto, comparivano anche sezioni musicate), i nodi argomentativi giraldiani, forti della rilettura critica dei testi aristotelici, hanno fatto da apripista anche al rinnovamento della musica scenica e alla nascita del moderno dramma per musica.

Non va trascurata, nondimeno, la notevole distanza tra l'atteggiamento moralistico e pedagogico del teatro giraldiano, per taluni già di stampo controriformistico, e l'edonismo sempre più tipico del melodramma, ormai pienamente spinto

1988, edizione dell'*Orbecche* curata dallo stesso Cremante, alle pp. 261-448 (segnatamente, p. 287).

verso l'estetica barocca<sup>22</sup>. Interessa però qui ribadire come entrambi i principi, l'edonismo teatrale barocco e la purificazione pedagogica giraldiana, siano frutto di una nuova concezione teatrale, ormai libera dalla mera sudditanza al testo poetico e vincolata, di contro, alle priorità sceniche e al rapporto diretto col pubblico. Un teatro finalmente vissuto (da ambo i lati del palcoscenico), non più soltanto letto. Una vera e pro-

<sup>22</sup> Esempio al riguardo l'*Avvertimento ai lettori* di Giacinto Andrea Cicognini nel suo *Giasone*, musicato da Francesco Cavalli (1649): «Io compongo per mero capriccio; il mio capriccio non ha altra fine che dilettere. L'apportare diletto appresso a me non è altro che l'incontrare il genio e il gusto di chi ascolta o legge. Se ciò mi sarà sortito con la lettura o recita del mio *Giasone*, averò conseguito il mio intento. Se non mi sarà sortito, io averò gettato via molti giorni in comporlo e voi poche ore in leggerlo o ascoltarlo: sì che il danno maggiore sarà stato il mio» (in *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di G. GRONDA e P. FABBRI, Milano, Mondadori, 1997, p. 111). Cfr. PEDINI, “*Imprimono meravigliosamente co la voce e co movimenti gli affetti nel core*”, p. 386, a proposito della differenza profonda tra un teatro (musicale) come puro piacere e un teatro (giraldiano) in cui il piacere è sempre subordinato alla volontà di ricondurre gli spettatori ai buoni costumi: «Et forse c'Horatio fu della opinione c' hora, havendo meglio considerato Aristotile, sono anch'io, intorno a quella parola ch'egli pose nella diffinition della tragedia, quando disse ἡδυσμένον λόγον, che in latino suona *sermone suavi*, cioè ‘parlar pieno d'affetto’, il qual porta con esso lui la dolcezza, della quale dianzi dicemmo. Et con questa maniera si fanno due effetti molto efficaci di diletto: l'uno è il piegar l'animo di chi ascolta alla pietà; l'altro, che con le cose introdotte si pasce l'animo et si insegna parimente quello che appartiene alla vita civile od heroica, il qual diletto è solo pienamente dei giudiciosi. Che se noi solo mirassimo a quello nel quale il vulgo si compiace [...], saremmo tenuti poco aveduti» (nella celeberrima lettera di Giraldo a Bernardo Tasso, in GIRALDI CINTHIO, *Discorsi*, p. 348). Né peraltro Giraldo, da vero e completo uomo di teatro, si mostrava insensibile alla «molta sodisfazione degli spettatori» (*Discorsi*, p. 341). Manca qui lo spazio, né sembra questa la sede giusta, per rettificare la frettolosa, quanto inesatta, etichetta di “controriformismo” giraldiano.

pria rivoluzione copernicana «dallo scrittoio al teatro»<sup>23</sup>, dal logocentrismo, di stampo aristotelico, al teatrocentrismo giraldiano, e di lì a poco melodrammatico.

Nel ribadire lo stato embrionale della ricerca qui presentata, in futuro si prevede un'indagine sul concetto di affetto nella trattatistica cinquecentesca e sugli effetti scenici e spettacolari deducibili dalle tragedie giraldiane e da altre tragedie coeve, al fine di avvalorare così l'ipotesi qui avanzata di individuare in Giraldi una sorta di padre occulto del melodramma<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Cfr. S. VILLARI, *Dallo scrittoio al teatro: considerazioni sulle tragedie giraldiane*, «Italice», XVIII (2015), pp. 13-34 (la frase citata è nel titolo). Per una messa a fuoco delle tensioni tra le tendenze di restaurazione del teatro classico (che fanno registrare un'attenzione quasi esclusiva alla scrittura poetica) e la prassi scenica e spettacolare, che, senza trascurare l'importanza del testo scritto, tiene conto delle esigenze della rappresentazione teatrale, con i suoi apparati scenografici e – si suppone – musicali, cfr. almeno S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli, Vivarium, 1996.

<sup>24</sup> Preziosi, in questo senso, i primi tasselli del «laboratorio di studi sulle teorie poetiche e sul teatro cinquecentesco», a partire dalle reinterpretazioni aristoteliche e al loro precipitato nei drammi cinquecenteschi, preannunciato in questa stessa rivista da S. VILLARI, *Esegesi aristotelica e drammaturgia. Postilla a due progetti di censimento*, «Studi giraldiani, Letteratura e teatro», II (2016), pp. 76-92: 91.

## DALL'“AFFETTO” ALL'“EFFETTO”

*Dall'“affetto” all'“effetto”, dall'imitazione poetica alla centralità del pubblico: il ruolo occulto di Giraldi nella nascita del melodramma.*

La centralità dell'attore e del teatro agito nelle riflessioni teoriche, oltreché nei drammi, di Giovan Battista Giraldi Cinzio hanno preparato un terreno fertile per il rinnovamento performativo apportato dal dramma per musica, tra fine Cinque- e inizio Seicento. Il ruolo (finora non riconosciuto) di Giraldi nell'armamentario teorico al centro dei primi drammi per musica, con i concetti cruciali di genere misto, affetti ed effetti, piacere del pubblico, importanza degli aspetti performativi, e non solo poetici, dei drammi, rapporto tra parole, musica e scena e altro ancora, il tutto filtrato da una lettura profonda e critica dei testi aristotelici, viene indagato attraverso i *Discorsi intorno al comporre* e il rapporto con la trattatistica coeva e successiva.

*From “affection” to “effect”, from poetic imitation to the centrality of the audience: Giraldi's hidden role in the birth of melodrama.*

The centrality of the actor and theatre in Giovan Battista Giraldi Cinzio's theoretical reflections, as well as in his plays, prepared fertile ground for the performative renewal brought about by musical drama between the late 16th and early 17th centuries. Giraldi's (hitherto unrecognised) role in the theoretical apparatus at the heart of the first dramas for music, with the crucial concepts of mixed genre, affections and effects, audience pleasure, the importance of the performative, and not only poetic, aspects of dramas, the relationship between words, music and stage, and more, all filtered through a profound and critical reading of Aristotelian texts, is investigated through *Discorsi intorno al comporre* and its relationship with contemporary and subsequent treatises.