

COLLOQUIUM

USO, RIUSO E ABUSO DEI TESTI CLASSICI

A cura di
Massimo Gioseffi

The logo consists of the letters 'LED' in a stylized, cursive script. The 'L' and 'E' are connected, and the 'D' is a simple, rounded shape. The letters are black and set against a white background.

————— *Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto* —————

SOMMARIO

<i>Massimo Gioseffi</i> Prefazione	7
---------------------------------------	---

PARTE PRIMA

Dal tardoantico all'età moderna

<i>Luigi Pirovano</i> La <i>Dictio</i> 28 di Ennodio. Un'etopea parafrastica	15
<i>Isabella Canetta</i> <i>Diversos secutus poetas</i> . Riuso e modelli nel commento di Servio all' <i>Eneide</i>	53
<i>Martina Venuti</i> La materia mitica nelle <i>Mythologiae</i> di Fulgenzio. La <i>Fabula Bellerofontis</i> (Fulg. <i>myth.</i> 59.2)	71
<i>Alessia Fassina</i> Il ritorno alla <i>fama prior</i> : Didone nel centone <i>Alcesta</i> (<i>Anth. Lat.</i> 15 R. ²)	91
<i>Sandra Carapezza</i> Funzioni digressive nella didattica medievale. <i>Psychomachia</i> , <i>Anticlaudianus</i> e <i>L'Intelligenza</i>	105
<i>Cristina Zampese</i> «Nebbia» nei <i>Rerum Vulgarium Fragmenta</i> . Appunti per un'indagine semantica	121

PARTE SECONDA

Il Cinquecento

<i>Davide Colombo</i> «Aristarchi nuovi ripresi». Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico nella trattatistica del Cinquecento	153
<i>Guglielmo Barucci</i> Plinio, e Seneca, in due lettere rinascimentali fittizie dalla villeggiatura	183
<i>Marianna Villa</i> Plutarco e Castiglione: il personaggio di Alessandro Magno	209
<i>Michele Comelli</i> Sortite notturne cinquecentesche. I casi di Trissino e Alamanni	233

PARTE TERZA

Il Novecento

<i>Marco Fernandelli</i> «Inviolable voice»: studio su quattro poeti dotti (Virgilio, Milton, Keats, Th.S. Eliot)	267
<i>Massimo Gioseffi</i> Dalla parte del latino. Citazioni classiche in tre autori del Novecento	303
<i>Luigi Ernesto Arrigoni</i> Il carme 31 da Catullo a Quasimodo sotto il segno di <i>Vento a Tindari</i>	357
<i>Giuliano Cenati</i> Carlo Emilio Gadda e i «cattivi maestri» latini	387
Indice dei nomi	407

Davide Colombo

«ARISTARCHI NUOVI RIPRESI»

Giraldi, Minturno e il riuso dell'antico
nella trattatistica del Cinquecento

1. PREMESSA

Nel classicismo d'*Ancien Régime* riuso memoriale dell'antico significa sostanzialmente questo, la persuasione – o forse la fede – che il patrimonio culturale del passato, dalla letteratura alla filosofia, dall'architettura alle arti figurative, sia significativo per capire il presente e orientarsi nel futuro, fuori dalle biblioteche e dai musei. Non conosco esempio migliore della lettera a Francesco Vettori del 10 dicembre 1513, in cui Niccolò Machiavelli svela che l'ingresso «nelle antiche corti degli antiqui huomini» gli permette la composizione del *Principe*¹. Almeno sino al crollo dell'antico regime politico e letterario a causa della rivoluzione francese e di quella romantica, ogni letterato europeo è stato un classicista, guidato e vincolato da «una cultura strutturalmente fondata sulla tradizione come insieme di valori da tramandare, sulla norma come forma, sull'imitazione come principio positivo e produttivo»². La presente miscellanea attesta che «in questi

¹ N. MACHIAVELLI, *Lettere a Francesco Vettori e a Francesco Guicciardini (1513-1527)*, a cura di G. INGLESE, Milano 1996², p. 195.

² A. QUONDAM, *Note su imitazione e «plagio» nel classicismo*, in AA.VV., *Sondaggi sulla riscrittura del Cinquecento*, a cura di P. CHERCHI, Ravenna 1998, pp. 11-26 (la citazione è a p. 15). Di Quondam si veda anche *Classicismi e Rinascimento: forme*

studi che chiamiamo di umanità», come dice Baldassarre Castiglione³, ogni epoca, anzi ogni scrittore, fa dell'antico l'uso, il riuso e l'abuso più congeniali alla vocazione profonda della propria biografia intellettuale. Nel tardo Cinquecento, l'età dello straripamento delle poetiche e della più rigida codificazione di lingua, stile e generi, prevale la convinzione – direi quasi l'assioma – che il riuso dell'antico, l'ingresso «nelle antiche corti degli antiqui huomini», consenta di giungere alla cognizione teorica dei segreti dell'arte, spendibili poi in sede di una concreta pratica artistica. Uno dei più brillanti e tormentati ingegni dell'epoca, Torquato Tasso, anatomizzando nella *Lezione* sul sonetto di Della Casa i due modi di composizione letteraria, quello fondato sull'imitazione dei modelli e quello fondato sull'osservazione dei precetti, reputa il secondo «in sé stesso più nobile, e più certo e più sicuro dell'altro»⁴. L'esemplarità paradigmatica d'un sonetto o d'un poema dipende dalla congruenza alle regole, in particolare le regole dei generi letterari legate alla riscoperta della *Poetica* di Aristotele, e dal rapporto d'imitazione coi modelli antichi, greco-latini e volgari.

Questo saggio è l'analisi contrastiva di due peculiari declinazioni del riuso teorico dell'antico come premessa per forgiare il nuovo, i *Discorsi intorno al comporre* di Giovan Battista Giraldi detto il Cinzio e l'*Arte poetica* di Antonio Minturno⁵. È questi un umanista d'osservanza pontaniana, che ha compulsato Aristotele sotto la guida del «peripatetico» Agostino Nifo, e poi con in mano i commenti di

e metamorfosi di una tipologia culturale, in AA.VV., *Il Rinascimento italiano e l'Europa*, I. *Storia e storiografia*, Treviso 2005, pp. 71-102.

³ B. CASTIGLIONE, *Il cortigiano*, a cura di A. QUONDAM, I, Milano 2002, p. 78.

⁴ T. TASSO, *Lezione sopra un sonetto di Monsignor Della Casa* (cito da H. GROSSER, *La sottigliezza del disputare. Teorie degli stili e teorie dei generi in età rinascimentale e nel Tasso*, Firenze 1992, p. 9).

⁵ G.B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di S. VILLARI, Messina 2002, in cui si distinguono il *Discorso dei romanzi*, d'ora in poi siglato DR, seguito dal numero della pagina, e il *Discorso delle commedie e delle tragedie*, o DCT; A. MINTURNO, *L'Arte poetica*, Venetia 1564 (1563 nel *colophon*), contrassegnata AP nel seguito dell'intervento e ammodernata nella trascrizione di punteggiatura e maiuscole. «Romanzo» è il termine che nel Cinquecento identificava opere come il *Furioso*; ripercorre la nomenclatura dei poemi del tempo S. JOSSA, *La fondazione di un genere. Il poema eroico tra Ariosto e Tasso*, Roma 2002, pp. 25-65.

Francesco Robortello e di Vincenzo Maggi⁶. Dopo aver pubblicato il dialogo latino *De Poeta* nel 1559, nella fase di allestimento dell'*Arte poetica*, altro dialogo in volgare licenziato nel 1563, Minturno legge i *Discorsi*, pubblicati nel 1554 da Giraldi, letterato ferrarese della sua stessa generazione⁷, giunto ad Aristotele dalla medicina e dalla filosofia. *De Poeta* e *Arte poetica* paiono qualificati da un sostanziale eclettismo, che, a detta di Giulio Ferroni, «assolve anche compiti di mediazione culturale, contribuendo a stimolare l'interesse dell'ambiente meridionale per il più ampio fascio di problemi di poetica allora in discussione in Italia»⁸. Nell'*Arte poetica* Minturno instaura difatti con Giraldi un dibattito a distanza: non lo cita mai però, nemmeno quando il ferrarese, spesso celato dietro il personaggio di Angelo Costanzo, uno degli interlocutori del dialogo, è in modo evidente l'antagonista delle sue argomentazioni. Giraldi e Minturno rappresentano due modi di riusare l'antico in rapporto alle mutate esigenze del sistema

⁶ Nel *De Poeta*, Venetiis 1559, p. 66 (d'ora in poi siglato *DeP*), Agostino Nifo è definito «peripateticum [...], omnium consensu in ea facultate [philosophia] principem»; lo stesso giudizio in A. MINTURNO, *Lettere*, Vineggia 1549, p. 112v; cfr. poi A. PATTIN, *Un grand commentateur d'Aristote: Agostino Nifo*, in B. MOJSISCH - O. PLUTA (edd.), *Historia philosophiae medii aevi: Zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, II, Amsterdam - Philadelphia 1991, pp. 787-803. Per l'aristotelismo minturniano si veda almeno B. HATHAWAY, *The Age of Criticism: The Late Renaissance in Italy*, Ithaca - New York 1962, pp. 225-228.

⁷ Le date suggeriscono una sfasatura fra biografia reale e biografia letteraria: Giraldi era nato nel 1504; il culmine della carriera d'un autore come Minturno, nato nel 1500, se non prima, s'inizia nel 1559, col *De Poeta*. A dire il vero già negli anni Venti Minturno aveva completato una poetica in volgare, oggi perduta, l'*Accademia*; inoltre, una lettera del 1541 sembrerebbe provare che a quella data il *De Poeta* era in una fase compositiva relativamente avanzata. Su questi problemi intervengono G. BELLONI, *G. Andrea Gesualdo e la scuola a Napoli*, in *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova 1992, pp. 189-225, e F. D'ALESSANDRO, *Il Petrarca di Minturno e Gesualdo. Preistoria del pensiero poetico tassiano*, «Aevum» 79, 2005, pp. 615-637. Molte pagine dell'*Arte poetica* sono la traduzione o l'adattamento di altre del *De Poeta*, per cui i due trattati affrontano sovente gli stessi temi – ad esempio la legge delle cinque uscite (*DeP* 255 = *AP* 158) – ma solo l'*Arte poetica* risente delle precisazioni giraldiane, che non sarebbero sfigurate nel trattato latino: quindi Minturno lesse i *Discorsi* cinziani dopo aver scritto il *De Poeta*.

⁸ G. FERRONI - A. QUONDAM, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Roma 1973, p. 25. Fa perno sull'eclettismo del *De Poeta* il mio saggio, *La cultura letteraria di Antonio Minturno*, «Giornale storico della letteratura italiana» 181, 2004, pp. 544-557.

letterario dominato dal nearistotelismo, da intendersi come «risposta rinnovata ad una più remota condizione di struttura»⁹. Un buon punto d'avvio per la mia indagine può essere allora la constatazione di Giancarlo Alfano di una successiva divergenza tra il teorico ferrarese e quello meridionale a partire da una comune «incertezza tra un patrimonio culturale illustre e in principio considerato inalienabile e l'adeguamento alle richieste del pubblico, all'interno del più generale mutamento politico e ideologico»¹⁰. Il *casus belli*, che permetterà di chiarire e determinare in diacronia e diatopia il concetto da cui siamo partiti di un classicismo uniformemente declinato al singolare, è forse l'opposta ricezione dell'*Orlando Furioso*: «Ariosto costituisce la difesa del poeta contro la poetica»¹¹, nel senso che mentre Minturno scrive un'*Arte poetica* volta alla definizione del poema attraverso norme metastoriche, Giraldi è in bilico tra questo atteggiamento e uno più retorico, teso alla formazione del poeta attraverso modelli storici come Ariosto¹².

Va aggiunto che nella sua tacita contesa non di rado Minturno accomuna ai *Discorsi* cinziani i *Romanzi* di Giovan Battista Nicolucci detto il Pigna, un altro letterato estense, allievo di Giraldi, destinato a ripercorrerne le orme come docente universitario e segretario ducale¹³. I trattati del Cinzio e del Pigna, usciti nello stesso anno, il 1554, e nella stessa temperie postariostesca, s'occupano con ampie convergenze dei generi della *Poetica* aristotelica, poema e teatro. Superare gli effetti di sovrimpressionazione e distorsione provocati da questa concomi-

⁹ Lo ha chiarito G. MAZZACURATI, *Prologo e promemoria sulla «scoperta» della Poetica (1500-1540)*, in Id., *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Napoli 1977, pp. 1-41 (la citazione è a p. 22).

¹⁰ G. ALFANO, *Dioniso e Tiziano. La rappresentazione dei «simili» nel Cinquecento tra decorum e sistema dei generi*, Roma 2001, p. 145.

¹¹ S. JOSSA, *Rappresentazione e scrittura. La crisi delle forme poetiche rinascimentali (1540-1560)*, Napoli 1996, p. 155.

¹² «Per l'autorità degli scrittori et per l'uso introdotto (dal quale sarebbe presunzione a partirsi)» (*DCT* 105) i romanzi sono scritti in ottave, che per Giraldi producono diletto negli ascoltatori e garantiscono riposo alla fine di ogni stanza. Quando tratta dell'ottava Minturno riprende questi argomenti (*AP* 264-265) e quindi si trova costretto a preferire i modelli alla norma tutte le volte che il suo trattato assume la forma di grammatica descrittiva della poesia.

¹³ G.B. PIGNA, *I Romanzi*, a cura di S. RITROVATO, Bologna 1997 (indicato in seguito con *Rom.*).

tanza è arduo, anche perché Giraldi e il Pigna ammettono l'intreccio interdiscorsivo tra *Discorsi* e *Romanzi* dopo che il Pigna ha accusato il Cinzio di plagio, e quindi ciascuno deve accreditare la propria versione dei fatti¹⁴. Ho però deciso di privilegiare la messa a fuoco del riuso dell'antico da parte dei soli Giraldi e Minturno sia per non gravare il saggio di richiami al raffronto *routinier* tra Giraldi e il Pigna, in linea di massima già esperito dagli specialisti¹⁵, sia perché l'apporto del Pigna all'*Arte poetica* appare meno rilevante, in questa triangolazione, di quello di Giraldi. Ho preferito perciò avvalermi dei *Romanzi* come mero complemento all'indagine, in modo da non distrarre l'attenzione dall'assunto principale del mio lavoro, il rilievo che Giraldi occupa nelle riflessioni di Minturno sull'antico. Il Calvino delle *Lezioni americane* direbbe che «siamo sempre alla caccia di qualcosa di nascosto o di solo potenziale o ipotetico, di cui seguiamo le tracce che affiorano sulla superficie del suolo»¹⁶.

2. IL ROMANZO: CLASSICISMO ORTODOSSO VS. CLASSICISMO MODERNISTA

Chi volesse risolvere con formule semplici questioni complicate potrebbe dire, in prima battuta, che Giraldi si fa interprete d'un classicismo modernista che ammette che il gusto muti nei secoli¹⁷, laddove

¹⁴ I trattati di Giraldi e del Pigna ebbero una comune incubazione in discorsi orali, nati in ambito didattico forse nel segno di Ariosto, ma poi slittati su un tono familiare: da qui deriva quella «intavolatura argomentativa in buona parte comune» poi sviluppata da entrambi gli autori in autonomia, come scrive S. BENEDETTI, *Accusa e smascheramento del «furto» a metà Cinquecento: riflessioni sul plagio critico intorno alla polemica tra G.B. Pigna e G.B. Giraldi Cinzio*, «Studi (e testi) italiani» 1, 1998, pp. 233-261 (p. 235).

¹⁵ Le più esaustive analisi delle assonanze tra *Romanzi* e *Discorso dei romanzi* sono condotte da A. BOILÈVE-GUERLET, *Le genre romanesque: des théories de la Renaissance italienne aux réflexions du XVII^e siècle français*, Santiago de Compostela 1993, pp. 71-98, e da JOSSA, *Rappresentazione e scrittura* cit., pp. 139-252.

¹⁶ I. CALVINO, *Saggi 1945-1985*, a cura di M. BARENGHI, I, Milano 1995, p. 693.

¹⁷ «Il bisogno di modernità» si stagiava già nella prima pagina della ricerca di C. GUERRIERI CROCCETTI, *G.B. Giraldi ed il pensiero critico del sec. XVI*, Milano - Genova - Roma - Napoli 1932. In seguito diversi studiosi hanno compendiato il riuso cinziano dell'antico attribuendo o togliendo a Giraldi la patente di modernista:

Minturno è fedele al classicismo radicale di un'arte immutabile, che può adattarsi ai nuovi tempi solo per aspetti non sostanziali¹⁸. Più precisamente per Giraldi il romanzo è un genere moderno di poesia, e come tale va dispensato dalle leggi di Aristotele e di Orazio e giudicato sulla base d'una poetica nuova. Giraldi canonizza Ariosto non perché – come vuole il Pigna – riprende l'epica antica, ma perché vi si oppone, ad esempio nel continuo intrecciarsi di azioni diverse; di contro l'*Arte poetica* di Minturno rappresenta la tendenza ad attaccare i romanzi in generale, il *Furioso* in particolare, da un punto di vista neoaristotelico. I romanzi non sono poesia, sostiene Minturno, perché non seguono i precetti di Aristotele e di Orazio relativi a unità e coerenza nell'intreccio. Per quanto sia un poeta di grande ingegno, modello per la satira volgare, Ariosto non s'è limitato a raccontare della follia di Orlando, ma ha affastellato tante azioni che scompaginano l'ordine narrativo¹⁹. Questa versione della sempiterna *Querelle des Anciens et des Modernes*²⁰ si polarizza attorno ai termini della poesia e alle vestigia degli antichi²¹. Al proposito Giraldi è esplicito:

cfr. ad esempio *infra*, nt. 20. In realtà, a seconda della visuale da cui lo si studia il Cinzio può apparire antico o moderno, poiché da buon classicista crede che le lettere saranno moderne purché tornino a esser antiche.

¹⁸ Nella ricostruzione di A. QUONDAM, *Rinascimento e Classicismo. Materiali per l'analisi del sistema culturale di Antico regime*, Roma 1999, che tra l'altro offre stralci generosi dell'*Arte poetica*, questa assurge a «standard paradigmatico», in senso anche compilativo e divulgativo, dell'estetica classicistica allo *zenit* della sua parabola. Si veda *infra*, nt. 42.

¹⁹ Il quadro di riferimento è tracciato da D. JAVITCH, *Ariosto classico. La canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano 1999.

²⁰ Secondo M. BOUCHARD, *L'unité d'action face à la modernité de Giraldi Cinzio. Le Discours sur la composition des Romants (1554) et la tradition narrative française*, «Quaderni d'Italianistica» 24, 2003, pp. 97-108, il Cinzio andrebbe ricollocato nella lotta tra Antichi e Moderni per il suo rifiuto, appunto moderno, dell'unità d'azione.

²¹ La metafora dei *vestigia* – nota caratteristica del lessico critico cinziano: cfr. *infra*, nt. 53 – è la levatrice del riuso dell'antico nel *Discorso dei romanzi*. Nella lettera del 25 luglio 1548 (pubblicata in G.B. GIRALDI CINZIO, *Carteggio*, a cura di S. VILLARI, Messina 1996, pp. 224-225), il Pigna chiede a Giraldi un parere per potersi difendere contro i «morditori dell'Ariosto», i quali l'accusavano tra l'altro di questo, «ch'egli non abbi seguitato le vestigia degli antichi poeti». La risposta di Giraldi rappresenta un primo abbozzo d'idee ch'egli promette di sviluppare. Nell'ambito della contesa con l'ex maestro il Pigna smentisce però d'aver scritto

non debbono gli autori che sono giudiciosi et atti a comporre, così stringere la loro libertà fra i termini di chi prima di loro ha scritto, che non ardiscan porre un piè fuori dell'altrui orme; che oltre che ciò sarebbe male usare i doni c'havesse a loro dati la madre Natura, averrebbe anco che la poesia mai non uscirebbe di que' termini, i quali le avesse posto uno scrittore, né più oltre moverebbe il piè di quello che l'havessero fatta camminare que' primi padri. (DR 54)

I «termini c'ha messi Aristotile» (DR 33) interessano non i romanzi, ma i poemi epici di stampo omerico-virgiliano²². Minturno controbatte schierandosi dietro l'insegna di Virgilio, «sommo et eccellentissimo poeta» (AP 12):

Né perché sempre fu lecito a poeti, e sia sempre anchora, d'uscir della via tenuta dagli altri, è da credere ch'egli credesse doverseglì concedere il poter trapassare i termini alla poesia prescritti. Lasciò Virgilio quelle cose che potuto havrien tenere intenti ad udire gli animi otiosi, come già dette dagli altri e divulgate, e si dispose di tentar quella via per la qual egli anchora si potesse

di terra alzare, e per le bocche altrui

chiaro e vittorioso girne a volo [Verg. *georg.* 3.9],

non però sì che da' circoscritti fini e da' più degni authori servati si dilungasse. (AP 30)

Il cenno al *topos* «io offro cose mai dette prima», esemplificato da un verso delle *Georgiche*, dimostra, a parere di Minturno, che Virgilio seppe volare sulle bocche degli uomini senza però allontanarsi dalla via segnata dai più grandi autori. Secondo Giraldi lo scrittore deve sfruttare i talenti ricevuti da madre natura, che a Virgilio «nova ape» aveva consentito di «scieglier tutto il buono» (DR 43) degli autori greco-latini²³. Proprio Virgilio, favorito dalla natura, è l'autore chiamato

quella lettera, allo scopo di negare a Giraldi la priorità cronologica nella trattazione dei romanzi.

²² Bernardo Tasso assume la posizione modernista proprio in una lettera a Giraldi, edita nel *Carteggio* di questi (*supra*, nt. 21) alle pp. 289-293, e dedicata al tema del titolo da dare a un poema: i «termini» della norma dei grandi scrittori sono inviolabili, ma questo non vale per l'*Amadigi*, diverso dai poemi di quegli scrittori e perciò non sottoposto alle loro regole (*ivi*, p. 291). Pur senza abbandonare Aristotele, il Pigna ripete: «io non lodo lo star più ne' termini della passata poesia» (*Rom.* 51).

²³ La poligenesi ideativa simboleggiata dall'ape è sondata da V. GALLO, *Da Trissino a Giraldi. Miti e topica tragica*, Manziana 2005, la più aggiornata disamina

in causa da Giraldi nel prosiegua della citazione, che riaggiorna un altro diffuso luogo comune, quello inaugurato da Marsilio Ficino di un Rinascimento come età dell'oro di tutte le arti liberali:

La onde, conoscendo il gran Vergilio che, s'è lecito alla architettura, all'arte militare, alla rhetorica, alla geometria, alla musica et alle altre arti che son degne di libero animo, aggiungere, crescere, minuire, mutare, giudicò che ciò tanto più fosse convenevole al poeta [...]. Et perciò in moltissimi luoghi mostrò come poteano i buoni scrittori, calpestando la medesima via per la quale erano caminati i più antichi, torcersi alquanto dal viaggio fatto da loro, et lasciando talhora le loro orme, co' propri lor passi andarsi ad Helicon. (DR 54)

Il gran Virgilio, «regola del giudizio delle cose gravi et magnifiche» (DR 43), ha introdotto il cambiamento in poesia poiché ha riconosciuto ch'esso era consentito alle altre arti liberali. Pure Minturno ricorre alla metafora delle api per prescrivere un'imitazione eclettica, capace di assimilare in profondità, e quindi di occultare, i modelli²⁴. Tuttavia è probabile ch'egli avesse in mente il passo cinziano appena citato²⁵ nel momento in cui scriveva, in piena contrapposizione, che nelle varie discipline l'origine è anche la meta:

del riuso dell'antico da parte del Cinzio coturnato. Già Bartolomeo Lombardi, nella *Praefatio* al commento scritto con Vincenzo Maggi, *In Aristotelis librum De Poetica communes explanationes*, Venetiis 1550, p. 6, paragona Virgilio all'ape per sottolinearne la capacità di prendere il meglio di tutte le arti. Nella prima parte della *Praefatio* Lombardi sostiene un principio storicista (i poeti del presente possono superare quelli del passato), ma su base aristotelica (è necessario però ch'essi seguano la *Poetica* dello Stagirita). Condizionano in parte l'analisi gli stessi problemi che poi agitano il Cinzio: (1) Virgilio e le arti; (2) il rapporto antichi-moderni. Lombardi e Giraldi sono divisi dal ruolo da assegnare ad Aristotele: assoluto per Lombardi, esegeta aristotelico; relativo per Giraldi, convinto che il romanzo non soggiaccia alle leggi del filosofo.

²⁴ La matrice culturale del *locus* di AP 445 sulle api è però diversa, petrarchesca, come ha chiarito A. AFRIBO, *Teoria e prassi della gravitas nel Cinquecento*, Firenze 2001, pp. 64-65. Dell'imitazione eclettica in Minturno discute B. GRAZIOLI, *L'Amore innamorato di Antonino Minturno*, in AA.VV., *Il prosimetro nella letteratura italiana*, a cura di A. COMBONI - A. DI RICCO, Trento 2000, pp. 351-401.

²⁵ Si tenga comunque presente che nel secondo libro dei *Romanzi* Ariosto, benché imitatore di Omero e di Virgilio, è appunto «l'ape» capace di selezionare il meglio della tradizione romanzesca (*Rom.* 78), lo scrittore «prattico in assai scienze» (*ivi*, p. 84).

E qual arte, quale scienza, qual disciplina si truova, non l'architettura, non la musica, non la pittura, non la scultura, non la militia, non la medicina, nella quale chiunque s'essercita non s'ingegni di seguire le vestigia degli antichi, e colui sia più lodato che a quelli ne va più dapresso? Solamente la poesia presume ne' nostri tempi quel che in lei da savi fu sempre biasimato; né manca chi ne la tenga più bella e miglior che mai. (AP 33)

Il *Discorso dei romanzi* di Giraldi viene attaccato in virtù di un opposto riuso dello stesso modello antico, Virgilio, dovuto a un'opposta concezione del fare letterario: le leggi di Aristotele e di Orazio sono per Minturno una verità che non cambia mai e alla quale occorre sempre attenersi, visto che «una è la verità, e quel che una volta è vero, convien che sia sempre et in ogni età, né differenza di tempi il cangia, come ch'ella habbia potere di cangiare costumi e vita» (AP 33). Ma se le regole dell'arte non cambiano mai, allora è inaccettabile una forma artistica come il romanzo, che quelle regole consapevolmente misconosce. Perciò Minturno ammette il successo del romanzo presso il volgo, che accetta ciò che ignora e poi non cambia idea; non ammette invece che illustri *litterati*, pur consci del fatto che i romanzi non seguono i precetti di Aristotele e di Orazio, si sforzino comunque di difenderli. Il rilievo che avvia la breve sezione dell'*Arte poetica* dedicata ai romanzi è il loro successo presso «gli huomini volgari che non sanno che cosa è la poesia, né conoscono in che consiste l'eccellentia del poeta» (AP 26). L'obiettivo della polemica è ancora il progressismo degli ariostisti estensi, Giraldi e il Pigna, i quali con toni diversi suggeriscono che lo scrittore di romanzi debba piacere anche ai dotti²⁶. In tal modo presso la *Scholarship* del tardo Cinquecento incomincia a prepararsi la strada per quella che sarà, nella generazione successiva, l'antitesi fra Ariosto, «romanzatore» di successo fuori dagli schemi, e Tasso, sprezzante verso il volgo ma ligio alla tradizione²⁷.

²⁶ Scrive Giraldi che «dee essere a gran cura al poeta ch'egli [il soggetto della composizione poetica] sia tale che [...] possa piacere in ogni tempo, non pure a' dotti, ma a tutti gli huomini di quella favella nella quale egli scrive» (DR 26). A parere del Pigna «lo scrittore de' romanzi [...] pone le cose più chiaramente, perciò che finge d'esser ascoltato e da intendenti e da poco dotti» (Rom. 138).

²⁷ La riscoperta della *Poetica* d'Aristotele nel secondo Cinquecento e i susseguenti commenti neoaristotelici collidono col successo di vendite dei romanzi, in particolare del *Furioso*, superiore a quello del già canonizzato Petrarca, malgrado

3. INIZIO «IN MEDIAS RES» ED «ENTRELACEMENT»

Seguire le vestigia degli antichi in tutte le arti liberali, compresa la poesia, per Minturno ha come corollario l'unità del soggetto: d'un solo soggetto debbono scrivere i poeti del presente, come hanno fatto quelli del passato. Sull'argomento interviene Vespasiano Gonzaga, un altro personaggio del dialogo:

per maggior chiarezza del vero di questa cosa vi dimanderò: come la regola che ci diede Aristotele, et Horatio confermò, convien che sia vera, se quel che scrisse l'*Heracleida*, e quel che compose la *Theseida*, e Papinio che fe' l'*Achilleida*, et Ovidio che narrò le mutationi degl'id-dii, degli huomini, e delle cose, da tutti già poeti son riputati? Anzi Dione Chrysostomo, philosopho eccellentissimo, riprende Homero, percioché scrivendo l'*Iliada* non cominciò da principio a narrare la guerra troiana: onde egli più quel che fe' la *Picciola Iliada*, e quel che scrisse le *Cose Cypriane*, loderebbe. (AP 34)

La regola aristotelica confermata da Orazio è quella «ch'oggimai è in bocca ad ognuno» secondo il Pigna, la regola che prescrive ai poeti «di non raccontare la guerra di Troia a partire dal duplice uovo», ovvero di cominciare *in medias res*²⁸. Secondo Giraldi così deve fare il poeta

l'inosservanza delle norme aristotelico-oraziane. Un passo dei tassiani *Discorsi dell'arte poetica* (editi con quelli *Del poema eroico* da L. POMA, Bari 1964, pp. 22-23) unisce in endiadi successo del *Furioso* e digressione dalle vestigia degli antichi: «l'Ariosto [...] partendo dalle vestigie de gli antichi scrittori e dalle regole d'Aristotele, ha molte e diverse azioni nel suo poema abbracciate, è letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovinisce sempre nella sua fama, e vola glorioso per le lingue de' mortali»: dove si noterà la cripticizzazione finale del verso delle *Georgiche* richiamato da Minturno. Rispetto dei modelli e superciglio verso il volgo profano qualificano Torquato nei versi cinziani del capitolo *L'autore all'opera*, in coda agli *Ecatommitti* (pubblicato da S. VILLARI, *Per l'edizione critica degli Ecatommitti*, Messina 1988, pp. 82-132): «Questi, per torsi da la volgar gente, / segue di quanti son buoni i vestigi, / con pronto passo e con vivace mente, / e, ammirando del padre l'*Amadigi*, / cerca di fargli ir presso il suo *Rinaldo*» (ivi, p. 88). Dell'influenza di Minturno su Tasso discorre la D'ALESSANDRO, *Il Petrarca di Minturno* cit., a conferma del dialogo, talvolta del conflitto, fra Minturno e l'intellettualità ferrarese.

²⁸ Giraldi crede «che ne' componimenti di una sola attione sia da servare il precetto d'Horatio, che disse: *Nec gemino bellum Troianum orditur ab ovo* [ars 147]. Il quale precetto tolse però egli dalla *Poetica* di Aristotile et dall'esempio de' buoni poeti, che si sono dati a scrivere poema di una sola attione» (DR 30-31).

che descrive una sola azione; invece il poeta che volesse comporre un romanzo dedicato alle molte azioni d'un uomo illustre – come chi ha scritto di Ercole o di Teseo, oppure come Stazio, che ha scritto di Achille – potrebbe incominciare non *in medias res*, bensì dall'inizio della vita dell'eroe (DR 31). È vero che Aristotele loda Omero per non aver raccontato tutta la guerra di Troia, perché altrimenti l'intreccio sarebbe stato troppo lungo; tuttavia «vi sono mille modi di accorciare la lunghezza dell'opera» (DR 32), come ha mostrato Ovidio nelle *Metamorfosi*. Omero, che scrive un poema d'una sola azione, fa bene a cominciare l'*Iliade* non dall'inizio della guerra di Troia, ma dall'ira di Achille; nondimeno Dione Crisostomo lo riprende per non aver cominciato dall'inizio (DR 34).

Ora il brano dell'*Arte poetica* diventa più comprensibile: se è vero che bisogna cominciare *in medias res*, Minturno si chiede per quale motivo siano comunque considerati poeti molti che non l'hanno fatto, l'autore dell'*Eracleida*, quello della *Teseida*, Ovidio, Stazio, tutti nomi già messi in fila da Giraldi. E giraldiano, con convergenze letterali indubitabili, è il rimando a Dione Crisostomo, critico dell'*Iliade* e quindi dell'impostazione aristotelica:

Dione Chrisostomo, philosopho eccellente, biasima Homero che, nel descrivere la ruina di Troia, non cominciasse dal principio et dall'origine della guerra. (DR 34)

Anzi Dione Chrysostomo, philosopho eccellentissimo, riprende Homero, perciocché scrivendo l'*Iliada* non cominciò da principio a narrare la guerra troiana. (AP 34)

Dione mostra di non aver chiara la differenza tra storico e poeta: gli autori citati scrivono infatti storie in versi, ed Ovidio nelle *Metamor-*

Rappresentano un ausilio prezioso in materia le note del commento al *Discorso dei romanzi* a cura di L. BENEDETTI - G. MONORCHIO - E. MUSACCHIO, Bologna 1999: a p. 54 nt. 51 ci si domanda «se Giraldi fraintenda coscientemente la lezione di Aristotele, oppure se intenda proporre una poetica alternativa che accolga forme letterarie inesistenti ai tempi dei Greci». Di errori e fraintendimenti parla G. BALDASSARRI, *Introduzione ai Discorsi dell'Arte Poetica del Tasso*, «Studi tassiani» 26, 1977, pp. 5-38; tale linea esegetica è ricusata da P. MASTROCOLA, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli 1998, pp. 26-27, poiché appropriazione selettiva di Aristotele e dell'aristotelismo significa sempre deformazione più che assoluta fedeltà.

fosi narra una storia favolosa (AP 34). A Giraldi che sostiene che i poemi a più azioni sono simili alla storia, e quindi possono narrare i fatti dall'inizio²⁹, Minturno ribatte secondo Aristotele che v'è una differenza noumenica fra storico e poeta e che questa non consiste nell'uso del verso: ad Ovidio non basta versificare nelle *Metamorfosi* i racconti di scrittori greci per esser ritenuto poeta (AP 34)³⁰. È la gente comune, continua Minturno, che chiama poeti coloro che scrivono in versi; ma questo, conclude, è un punto già indagato nel suo precedente trattato latino, il *De Poeta*³¹. Quel che Minturno non può sapere è che il riuso cinziano dell'antico assume talvolta la funzione strumentale-giustificativa di codificare la poetica in funzione della poesia: Giraldi avrebbe voluto accludere a una nuova edizione dei *Discorsi* la famosa lettera a Bernardo Tasso del 1556, in cui si legge che il *Discorso dei romanzi* è stato scritto «per render conto» della coeva stesura dell'*Ercole*³².

²⁹ È opinione di Giraldi che «come la compositione della historia si comincia dal principio delle cose, così i componimenti delle attoni di tutta la vita di un huomo hanno origine dal principio de' suoi fatti illustri» (DR 31). Secondo il Pigna, invece, proprio per non somigliare a uno storico non si dovrà raccontare dal «primo principio» (Rom. 40). Aristotele dice sì che la storia racconta più azioni, ma non che debba raccontarle dall'inizio.

³⁰ Al pari di Minturno, anche Sperone Speroni, nel frammento *De' Romanzi* (pubblicato nel quinto volume delle sue *Opere*, Venezia 1740, pp. 520-522), impugna contro Giraldi il discrimine aristotelico poesia/storia – verso/non verso: «è una gagliofferia il dir come dice il Giraldo de' romanzi: perché romanzi sono eroici, che sono poemi, o sono istorie in verso, e non poemi: come son le tragedie e commedie in prosa, che sono dialoghi, non poemi» (ivi, p. 521). Si vedano J.L. FOURNEL, *Il «camaleonte» e il «cuoco»*. Sperone Speroni e la critica del romanzo, «Schifanoia» 12, 1991, pp. 105-109, con cenni a Minturno; JOSSA, *Rappresentazione e scrittura* cit., pp. 193-215.

³¹ *Idque, mea quidem sententia, non recte, cum Poetae ut posita vis est in effingendo, ita nomen ab eo quod effingitur sit deducendum, ut qui non utatur imitatione, eo nomine haudquaquam proprie sit appellandus [...]. Itaque, sive unius generis versus ad scribendum assumant [...], sive multorum generum [...], nisi imitentur, neutiquam poetae vocabuntur* (DeP 26). Tra gli autori considerati poeti dal volgo perché scrivono in versi (AP 34), figurano Arato e Nicandro, già accomunati da Cic. *de orat.* 1.69, il modello strutturale del *De Poeta* (cfr. D. COLOMBO, *La struttura del De Poeta di Minturno*, «Acme» 55, 2002, pp. 187-200).

³² GIRALDI, *Carteggio* cit., p. 284. Della tendenza a codificare la poetica in funzione della poesia il saggio di D. JAVITCH *Self-justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance Poets*, «Philological Quarterly» 67, 1988, pp. 195-217, ha fatto uno dei perni interpretativi del *Discorso delle commedie e delle tragedie* di

Giraldi parla d'inizio *in medias res* nella sezione dei *Discorsi* dedicata alla *dispositio*: difatti la *dispositio* dei romanzi, poemi a più azioni, richiede due tecniche non adottate dai poemi ad azione unica come quelli di Omero e di Virgilio (DR 51-54). La prima tecnica consiste nell'intervento della voce narrante a inizio canto; la seconda, denominata nei romanzi francesi *entrelacement* (Giraldi preferisce «rompimenti»), è l'interrompere e il riprendere gli episodi senza svilupparli in modo continuo. Giraldi, seguito da non pochi studiosi di oggi, giustifica la seconda tecnica in quanto mezzo per rafforzare la *suspense*:

[gli scrittori di romanzi] in questo loro troncar le cose conducono il lettore a tal termine, prima che le tronchino, che gli lasciano nell'animo un ardente desiderio di tornare a ritrovarla. (DR 53)

Minturno contesta che interrompere più volte il corso del dire tenga desta l'attenzione:

Né truovo esser vero che l'attentione più se n'accenda, ma più tosto se ne spenga: conciosiach'ella se n'infiammi col desio d'intenderne il fine, non quando si tralascia la cominciata narratione per un'altra, ma quando per molti accidenti a quella istessa materia appartenenti s'indugia la finale esecuzione. (AP 35)

È in gioco lo stesso piano metaforico del desiderio che «arde» o «s'infiamma»: il desiderio di conoscere il finale viene accresciuto quando si ritarda la conclusione senza cambiare filo della storia, non quando s'intrecciano più fili; e anzi, se questa tecnica non fosse viziosa, conclude Minturno, l'adopererebbero anche poeti di testi ad azione unica come Virgilio³³.

Giraldi e di altre opere di poeti-teorici del Rinascimento. Arruolando Aristotele a difendere le proprie novità teatrali, Giraldi, opina Javitch, «wanted simultaneously to be modern and vital and yet to anchor his practice in tradition» (*ivi*, p. 205): da un lato egli subordina i precetti classici al gusto del suo pubblico; dall'altro include questa prassi moderna in una tradizione canonica ratificata da Aristotele, nel segno d'una poetica *borderline* votata al compromesso e alla commistione.

³³ Nel suo *Ariosto classico* cit., pp. 155-185, ancora Javitch spiega che l'irregolarità viziosa dell'intreccio discontinuo del *Furioso* è un *topos* degli oppositori cinquecenteschi all'Ariosto: in particolare, la polemica di Minturno (AP 35) colpisce la distinzione del Pigna tra interruzioni opportune e inopportune (*Rom.* 49). Le discontinuità provocate dalle interruzioni potrebbero allungare a dismisura il poema: però, secondo il Pigna, «meglio è ch'egli in grandezza pecchi che in picciolezza, essendo

4. IL TEMPO DELLA TRAGEDIA

L'urgenza d'indirizzare la produzione e ricezione dei nuovi generi poetici – e pertanto di definirli in rapporto dialettico con i generi antichi – spinge i teorici del Cinquecento a guardare alla *Poetica* di Aristotele e quindi ad adottare la sua prospettiva unitaria su poema e teatro³⁴. Condiviso da Giralaldi e Minturno è l'intendimento di colmare la mancanza di regolamentazione del teatro contemporaneo³⁵, intesa prima di tutto come criterio di efficacia spettacolare. *Discorsi e Arte poetica* accolgono le prescrizioni cronometriche di Aristotele, e cioè che il dramma deve finire quando s'è verificato un cambiamento di fortuna, anche se il tempo della rappresentazione scenica non è prestabilito, come invece accadeva per l'antichità, quando s'usava la clessidra³⁶. In più, Giralaldi azzarda un'indicazione – non meno di tre ore per la commedia, non meno di quattro per la tragedia – deri-

da più un gigante che un pigmeo, ed essendo che la beltà più nell'esser grande consiste che ben lineato» (*Rom.* 49). Ribatte Minturno: «né se il gigante è più bello del pimmo e meglio è che si pecchi in grandezza che in picciola statura, parrà miga bello l'animale che senza misura sia grande e con le membra le quali tra loro non habbiano proportion» (*AP* 32).

³⁴ Al pari del Pigna, Minturno rifiuta l'estensione cinziana al romanzo del principio aristotelico per cui le tragedie possono esser inventate. A dire il vero Aristotele, in riferimento a una tragedia per noi perduta, il *Florindo* (o *Fiore*) di Agatone, osserva che i nomi degli eroi di quella tragedia sono inventati quanto gli eventi e che, mentre la maggior parte della tragedie greche si basa su racconti tradizionali, racconti puramente inventati ci danno un piacere non minore (*Poet.* 1451b). Giralaldi allarga tale marginale concessione (la favola inventata dà un piacere non minore rispetto a quella storica) sino a farne una regola centrale della sua teoria. Di contro, per il Pigna «Agatone loda non merita con questa sua popolaresca novità» (*Rom.* 25). Per Minturno, benché il tragedia scriva talvolta di cose nuove, «lo scrittore de' romanzi, senza haver punto riguardo alla verità, finge quel che non fu mai» (*AP* 29), e questo è inaccettabile.

³⁵ Penalizzato da drammaturghi che vogliono scrivere senza sapere «l'arte»: si confronti «mi è stato grato che non habbiato voluto mettervi a comporre (come veggio fare a molti hoggidi) senza saperne l'arte» (*DCT* 207), con «io domanderò della scenica poesia: perciocché a' nostri tempi molti ne scrivono senz'arte» (*AP* 64).

³⁶ La vicenda tragica finisce nel momento in cui giunge dalla sventura a uno stato felice, o dalla felicità alla sventura: questa frase aristotelica (*Poet.* 1451a), in cui il lieto fine e il suo contrario paiono alternative in ugual modo legittime, ha forse aperto la strada alla cinziana tragedia a lieto fine, accanto alla tragedia *tout court*. Aristotele si limita ad affermare che l'agnizione migliore nasce dalla vicenda stessa, come nell'*Edipo re* di Sofocle e nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide (*Poet.* 1455a): e

vante dalla sua personale esperienza di *Dramaturg*, per cui «l'attenzione degli spettatori [...] ha dato segno che troppo lunga non sia lor paruta la rappresentatione condotta in scena fra quello spatio di tempo» (DCT 210). Il criterio di efficacia spettacolare influisce pure sul tempo della storia rappresentata, pari a un giorno o poco più secondo Giraldi, il quale con l'autorità d'Aristotele dichiara d'aver composto «l'*Altile* et la *Didone* di modo che la lor attione toccò alquanto di due giorni» (DCT 213)³⁷. Minturno, pur adeguandosi ad Aristotele, aggiunge la nota personale trovata in Giraldi: il tempo della storia «in un dì si termina, o non trapassa lo spatio di duo giorni» (AP 71); il tempo della rappresentazione scenica – «non meno di tre hore né più di quattro» (AP 71)³⁸ – è subordinato al giudizio degli spettatori:

E nel vero il giudicioso poeta dee misurare il tempo con la materia delle cose che si rappresentano, sì che più tosto desiderio di voler l'opera più lunga rimanga in quelli che l'ascoltano, che noia d'haver troppo dimorato ad ascoltarla. (AP 71)

Ecco, presente e viva, l'impronta del precursore Giraldi:

è meglio lasciar più tosto un poco di desiderio negli animi degli spettatori di haverla [la rappresentazione] voluta alquanto più lunga, havendo rispetto al tempo, che col troppo allungarla lasciargli infastiditi. (DCT 210)

dato che l'*Ifigenia* finisce bene, Giraldi si sente autorizzato a scrivere che l'agnizione migliore è appunto quella propria delle tragedie a lieto fine (DCT 235).

³⁷ Dice bene C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del '500*, «Il Veltro» 8, 1964, pp. 885-902, a p. 897: «non gli [a Giraldi] interessa infatti tanto interpretare l'esatto significato del noto passo aristotelico [sul tempo], quanto piuttosto dar rilievo al fatto che nelle due o tre ore in cui si svolge la rappresentazione si racchiude un lasso di tempo comunque assai più lungo: non si tratta quindi di una questione letteraria, ma al contrario squisitamente scenica: il tempo in cui si svolge l'azione teatrale è diverso da quello reale e concretamente misurabile».

³⁸ Così ha scritto anche A. INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M.L. DOGLIO, Modena 1989, p. 13: «non devendo la rappresentazione con tutti i cori ovvero gl'intermedi ancora durar più di tre ore e mezza in quattro; e quella che arriverà alle cinque, per dilettevole ch'ella sia, non ischiferà il tedio di molti degli uditori». La committenza ducale pretende però una durata di sei ore per la *Cleopatra* (DCT 210) e per la *Didone* (GIRALDI, *Carteggio* cit., p. 169).

Tanto deve durare un dramma da lasciare negli spettatori, una volta finito, il desiderio che duri di più³⁹. Il pragmatismo cinziano scalfisce l'assolutismo delle leggi poetiche predicato da Minturno: quanto debba durare una storia non è fissato dagli infallibili Aristotele e Orazio, ma è condizionato dal labile gusto degli spettatori.

5. LA LEGGE DELLE CINQUE USCITE

L'analisi della legge delle cinque uscite – il precetto stabilito da Donato nel suo commento a Terenzio, per cui nessun personaggio può presentarsi in scena più di cinque volte⁴⁰ – comprova che Giraldi contribuisce ad allentare l'assolutismo minturniano in fatto di riuso dell'antico. Minturno segue Giraldi nel constatare che un'applicazione letterale del precetto non sempre trova riscontro nell'effettiva pratica teatrale terenziana⁴¹; il Cinzio conclude allora che «tante volte vi può ella [la persona che vi s'introduce] uscire, quanto basti a sciogliere convenevolmente il nodo della favola et condurla al fine» (*DCT* 290-291), mentre Minturno osserva che i precetti degli antichi maestri non sono principi intangibili che si debbano sempre osservare, ma vanno intesi secondo l'uso comune (*AP* 158)⁴². Malgrado ciò, subito dopo

³⁹ A detta di S. DI MARIA, *The Italian Tragedy in the Renaissance. Cultural Realities and Theatrical Innovations*, Lewisburg - London 2002, pp. 37-46, una rappresentazione teatrale del Cinquecento doveva essere così lunga da assolvere il ruolo di evento politico-culturale unico, pensato per un pubblico nobile, abbastanza educato per apprezzare la prevalenza della parola sull'azione.

⁴⁰ Don. *ad Ter. Andr. praef.* 2 (3) *principio dicendum est nullam personam egressam quinques ultra exire posse.*

⁴¹ Giraldi, che attribuisce tale legge ai «grammatici» connettendola al numero degli atti, è il primo studioso rinascimentale ad osservare però che Davo nell'*Andria* si presenta in scena sette volte, Cremete nell'*Heautontimorumenos* ben otto. Nell'*Arte poetica* Angelo Costanzo interpreta come suo solito la parte di Giraldi, senza però giungere all'identica conclusione per il fatto che al Davo dell'*Andria* Minturno attribuisce un'uscita in meno.

⁴² Il classicismo ortodosso propugnato per il romanzo lascia dunque il posto a una prospettiva più tollerante: che Minturno sia tradizionalista sul romanzo non significa che lo sia sempre, con la stessa logica suggerita per Giraldi *supra*, nt. 17. Serve perciò prudenza nell'opporre il «dogmatismo de Minturno» allo «espíritu innovador y antiautoritario» di Giraldi, come scrive invece L. BELTRÁN ALMERÍA, *La teoría de la novela de G.B. Giraldi Cintio*, «Romanische Forschungen» 108, 1996,

Giraldi continua ad essere l'obiettivo non dichiarato della «sottintesa polemica letteraria» dell'*Arte poetica*, poiché il modernismo cinziano va troppo oltre:

alcuni, i quali per avventura sanno poco del latino e pochissimo del greco, non pur nella tragedia Seneca, appena da' latini scrittori conosciuto, ad Euripide et a Sophocle, da tutti precipi nella tragica poesia riputati, antipongono, ma temerariamente affermano le favole de' Greci non esser divise in atti et in scene come quelle de' Romani. (AP 158)⁴³

L'accusa qui rivolta a Giraldi, affine a quella mossagli anche dal Pigna, di conoscere pochissimo la lingua greca, se non è generica, deriva forse dalla disputa sulla morte in scena, in cui Minturno fa discendere la propria interpretazione, ostile al Cinzio, dalla conoscenza «della greca favella»⁴⁴. La nota predilezione per Seneca è stata espressa in questi termini da Giraldi:

quasi in tutte le sue tragedie egli [Seneca] avanzò (per quanto a me ne paia) nella prudenza, nella gravità, nel decoro, nella maestà, nelle sentenze, tutti i Greci che scrissero mai. (DCT 235)

pp. 23-49, a p. 48. Le aperture di Minturno alla modernità sono rilevate da AFRIBO, *Teoria e prassi* cit., p. 138, e ALFANO, *Dioniso e Tiziano* cit., p. 120 nt. 32, sulla scia di Benedetto Croce. Vida, Minturno, Castelvetro, Patrizi e altri trattatisti erano infatti per Croce «i primi arditi sistematori della Poetica, i primi che cercarono di costituire un corpo di dottrine logicamente connesse, le quali, certamente, dovevano essere in seguito superate, ma furono tuttavia il punto d'appoggio per il progresso e per il superamento: non pedanti, dunque, ma uomini d'ingegno; non retrivi, anzi, secondo consentiva il loro tempo, novatori» (cfr. B. CROCE, *Di un giudizio romantico sulla letteratura classica italiana*, in Id., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*, Bari 1923, p. 458).

⁴³ M. LAMAGNA, *Un precetto donatiano, la divisione in atti ed un criterio estetico rinascimentale*, «AAP» 42, 1993, pp. 65-100, ha avuto il merito di focalizzare la «sottintesa polemica letteraria» di Minturno nei confronti di Giraldi riguardo alla legge delle cinque uscite; non ha però chiarito a sufficienza i luoghi dei *Discorsi* che, alimentando quella polemica, permettono l'identificazione di Giraldi come obiettivo.

⁴⁴ Il Pigna accusa Giraldi d'ignorare il greco nell'ambito della nota diatriba; al riguardo mi permetto di rimandare al mio *La postilla sulla morte in scena nei «Discorsi» di Giraldi Cinzio*, in AA.VV., *Per Franco Brioschi. Saggi di lingua e letteratura italiana* a cura di C. MILANINI - S. MORGANA, Milano 2007, pp. 137-147. Noto solo che nell'*Arte poetica* Angelo Costanzo, assunti i panni consueti di Giraldi, ripropone la tesi cara al Cinzio e al Pigna, che la morte può avvenire in scena a condizione che non sia crudele. Il rifiuto minturniano di rappresentare sul palco la morte di un personaggio si basa sulle fonti consuete, Aristotele *in primis* (AP 91).

Giraldi asserisce poi che le rappresentazioni greche non sono divise in atti e in scene: la legge delle cinque uscite

non può cadere nelle favole greche, perché, secondo l'opinione de' più antichi, mai non rimaneva vuota la scena, perché non si partivano mai tutti gli histrioni di scena, et non erano le lor favole divise in atti et in scene come le nostre. (DCT 288)

Questi passi determinano la reazione di Minturno anche al di là del problema specifico e tutto sommato secondario rappresentato dalle cinque uscite, giacché s'innestano nel contrasto più generale, e perciò stesso più radicale, i cui termini sono esemplarmente compendiatosi dalle pagine che i due trattatisti riservano alla struttura della tragedia.

6. LA STRUTTURA DELLA TRAGEDIA: SULL'«ECUBA» DI EURIPIDE

L'innesto della tradizione classica sul teatro moderno richiede a Giraldi di convogliare la propria esperienza di uomo di teatro nell'alveo dell'aristotelismo medio-cinquecentesco. Non v'è dubbio che nell'ottica di Giraldi, come di Minturno, Aristotele non sia Aristotele solo, ma anche, e forse soprattutto, l'esegesi aristotelica, quella che Bernard Weinberg chiama «the Tradition of Aristotle's *Poetics*»: ossia quanti si sono messi sulle tracce dello Stagirita come traduttori, interpreti, commentatori⁴⁵. Per la *Poetica* la tragedia dalla struttura duplice si conclude in maniera opposta per i buoni e per i cattivi. La glossa a questa definizione da parte di Vincenzo Maggi, esegeta aristotelico docente a Ferrara, può risultare dirottante: «duplicem autem Aristoteles eam constitutionem vocat, in qua duorum generum hominum imitatio fiat»⁴⁶. Forse Giraldi è stato in tal modo spinto a credere che la favola doppia contenga due innamorati, due anziani, due servi, alla maniera delle commedie terenziane. L'interpretazione di favola

⁴⁵ B. WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, I-II, Chicago 1961.

⁴⁶ *Poet.* 1453a e MAGGI, *Explanationes* cit., p. 155. Si consulti anche la mia *Introduzione* a G.B. GIRALDI CINZIO, *Arrenopia*, Torino 2007, pp. VIII e XI.

doppia che Giraldi ha tratto da Maggi viene avversata da Minturno attraverso le parole dell'interlocutore Angelo Costanzo, che, come già s'è detto, nella finzione del dialogo presta spesso la voce al teorico ferrarese:

Et doppia chiamo io quella favola, la quale ha nella sua attione diverse sorti di persone in una medesima qualità, come due innamorati di diverso ingegno, due vecchi di varia natura, due servi di contrarii costumi, et altre tali, come si vede nell'*Andria* et nelle altre favole del medesimo poeta. (DCT 224)

Hor chiaramente m'avveggo quanto s'ingannino coloro che tengono doppie quelle favole terentiane, le quali comprendono in una medesima qualità diverse maniere di persone, cioè duo giovani innamorati, duo vecchi, duo servi di natura e di costume diversi, quali nell'*Andria* e nell'*Heautontimorumeno* e nell'altre comedie del medesimo poeta gli troviamo. (AP 125)

La controversia sulla favola doppia concerne in particolare l'*Ecuba* di Euripide, tradotta in latino e in volgare, in quanto testo base del *revival* euripideo nell'ambiente umanistico e rinascimentale italiano⁴⁷. Giraldi riporta l'opinione di coloro che ritengono ch'essa debba esser semplice, non doppia, perché si conclude dolorosamente⁴⁸:

Non mancano, però, di quelli che dannano l'*Hecuba* di Euripide, perché dicono ch'essendo ella di doloroso fine, doveva essere semplice et non doppia, però che le persone doppie alla infelice non convengono. (DCT 266)

⁴⁷ Cfr. A. PERTUSI, *Il ritorno alle fonti del teatro greco classico: Euripide nell'Umanesimo e nel Rinascimento*, «Byzantion» 33, 1963, pp. 391-426; ma soprattutto P. COSENTINO, *Cercando Melpomene. Esperimenti tragici nella Firenze del primo Cinquecento*, Manziana 2003. Tra quanti si cimentano con traduzioni euripidee spicca il nome di Erasmo da Rotterdam: le sue traduzioni latine dell'*Ecuba* e dell'*Ifigenia in Aulide*, uscite a Parigi nel 1506 e a Venezia nel 1507, lodate da Giraldi nel *Giudizio d'una tragedia di Canace e Macareo* (1550), contribuiscono alla rinascita del genere tragico (cfr. E. RUMMEL, *Erasmus as a Translator of the Classics*, Toronto - Buffalo - London 1985; ERASMO DESIDERIO DA ROTTERDAM, *Tragedie di Euripide. Hecuba-Iphigenia in Aulide*, a cura di G. BÀRBERI SQUAROTTI, introduzione di F. SPERA, Torino 2000).

⁴⁸ Era stato il Pigna a scrivere invece che «l'*Odissea* festevolmente e gioiosamente finisce intorno ad Ulisse e ad Elena, ma intorno a i Proci in doglianza e in angosce si risolve, ed è perciò doppia» (*Rom.* 29).

Minturno pensa che non sia la conclusione felice o infelice della favola a renderla doppia:

a quel philosopho [Aristotele] non la felicità de' buoni e la infelicità de' rei nel fine faccia doppia la favola, ma senza dubbio il riconciliarsi tra loro i nimici, et il finire in pace et in allegrezza. (AP 86)

Gli studiosi cinquecenteschi a bella posta ignorano che Aristotele è un critico del suo tempo, che converte in canoni le convenzioni dei drammi greci che conosce: perciò nell'abuso dirimente dell'*auctoritas* della *Poetica* «non si tratta [...] di capire Aristotele: ma di fare di Aristotele un maestro e un impostatore di principi, come se i fondamenti del suo pensiero fossero buoni tutt'ora»⁴⁹. L'*Arte poetica* ha assimilato la tesi cinziana della presenza nell'*Ecuba* di due agnizioni e due peripezie diverse:

Ma nell'*Hecuba* vi sono due peripetie et due agnizioni diverse et separate l'una dall'altra: quella di Hecuba che, pensando Polidoro vivo et salvo, il ritrova morto; quella di Polinestore, che pensandosi di haver Hecuba amica et perciò dovere avere novo thesoro, la prova nemica, sì che da lei gli sono cacciati gli occhi et morti i figliuoli. (DCT 266)

Alcuni dicono esservi [nell'*Ecuba*] due riconoscenze e due peripetie diverse, e l'une dall'altre separate. L'une d'Hecuba, che pensando d'haver Polydoro vivo e salvo, morto il ritruova; e l'altre di Polynestore, che là dove egli s'avvisava Hecuba essergli amica, e dover perciò conseguire nuovo thesoro, la si truova tanto nimica, che danno gravissimo ne riceve. (AP 87)

Se un teorico della cosiddetta *Age of Criticism* replica a un altro, com'è il caso di Minturno nei confronti di Giraldi, ancorché motivato da una generale attrazione o repulsione, egli seleziona specifici argomenti o dottrine⁵⁰. Come accade per il romanzo, la questione non si limita però solo al punto specifico dell'*Ecuba*, ma ritorna alla nota antinomia fra due concezioni della letteratura:

Niuno io credo che in ciò vi possa contraddire se non se alquanti simili a questi nuovi Aristarchi, i quali, se ben intendessero l'arte della poesia

⁴⁹ G. TOFFANIN, *La fine dell'umanesimo*, Manziana 1991-1992 (1920¹), pp. 41-42.

⁵⁰ HATHAWAY, *The Age of Criticism* cit., p. VI.

insegnatoci da' savi antichi qual nell'opere de' sommi poeti la trovarono, tanto arditi e presuntuosi non certamente sariano, che non si vergognassero di riprendere immoderatamente Euripide e Sophocle, i nomi de' quali devrieno havere in somma riverenza; né di trovar nuove poesie, come se l'antiche non fossero di molto pregio. (AP 88)

Anche quando sembra mero restauro archeologico, il riuso dell'antico assume una fortissima carica di attualizzazione militante che lo proietta sul presente e lo illumina di nuovi inaspettati risvolti. Aristarco è il critico arcigno e pedante per antonomasia: nella *Tavola delle cose memorabili* che precede il testo vero e proprio dell'*Arte poetica* compare l'indicazione «Aristarchi nuovi ripresi». I nuovi Aristarchi, non comprendendo l'arte della poesia che i saggi antichi trassero dai sommi poeti, criticano Euripide e Sofocle ed escogitano nuovi tipi di poesia. Nel mirino Minturno ha inquadrato il *Discorso delle commedie e delle tragedie*, che per certuni aspetti si definirebbe «un grande manifesto di avanguardia letteraria [...], senza troppe reverenze nei confronti dei mostri sacri del classicismo accademico», Aristotele da un lato, Sofocle ed Euripide dall'altro⁵¹. È stato a ragione osservato che «l'escavazione classicistica del Giraldi alla ricerca dello spettacolo antico mira [...] a sottolineare la progressiva acquisizione di nuove forme teatrali al palcoscenico moderno»⁵². Orazio sostiene che i poeti romani meritano grande onore poiché non hanno pedissequamente seguito le orme dei Greci: «il che abbiamo anche <fatto> nelle nostre tragedie» – postilla Giraldi, dopo aver citato i versi oraziani – «<nelle> parti che ci è paruto <lodevo>le tralasciare qualch<e uso an>tico et introdurvi il n<uovo> o ritrovato da noi o to<lto dal> costume ro-

⁵¹ La definizione è di M. ARIANI, *La tragedia*, in *Storia di Ferrara*, VII. *Il Rinascimento. La letteratura*, coordinamento scientifico di W. MORETTI, Ferrara 1994, pp. 380-406, a p. 384. Nei *Discorsi* il primo riferimento congiunto a Sofocle ed Euripide è sfavorevole (DR 42), in virtù della considerazione che tutti i poeti presentano aspetti deteriori da non imitare. Inoltre i principi stabiliti da Aristotele valgono solo per le poesie dei tempi suoi, non, come s'è visto, per il romanzo: questo è l'arco di volta del classicismo progressista cinziano. Giraldi non ha comunque quella perentorietà di giudizio che Minturno gli attribuisce, dal momento che le pagine sull'*Ecuba* terminano con una professione di relativismo critico: «quello che di ciò sia da determinare il lascio io (come academico in questa parte) al giudicio de' più dotti di me» (DCT 267).

⁵² L. RICCÒ, *Il teatro «secondo le correnti occasioni»*, «Studi italiani» 17, 2005, pp. 5-39 (p. 10).

mano» (*DCT* 278)⁵³. L'epilogo dell'*Orbecche*⁵⁴ e il prologo dell'*Altile* mettono ulteriormente a fuoco l'assioma di accidentalità dei fatti poetici e delle leggi che li governano. A differenza di Minturno, Giraldi si presenta nelle vesti di militante aristotelico, disposto però a limitare l'autorità metastorica dello Stagirita prima in nome d'Aristotele stesso, o meglio d'un aristotelismo mediato e «temperato»⁵⁵, poi in base alla storicità dell'arte e alla necessità d'adeguarsi alle richieste della committenza, del pubblico, dei tempi nei quali si scrive. La cultura letteraria italiana del secondo Cinquecento è marcata dal frastagliato valico dalla natura alla regola, verso il consolidamento delle norme e la chiusura delle forme⁵⁶. Giraldi è allora un teorico di frontiera⁵⁷, un camaleonte per certi aspetti già ancorato alle regole, per altri ancora aperto a moderate istanze antiregolistiche, «oltre l'autorità di Aristotile» (*DCT* 248). Più in generale, rileva Stefano Jossa, «Giraldi resta in bilico tra natura e regola, platonismo ed aristotelismo, retorica e poetica, in un estremo tentativo di difesa della funzione 'totale' dell'intellettuale [...], costretto ad assecondare la committenza ma ca-

⁵³ Scrive Orazio: *Nil intemptatum nostri liquere poetae / nec minimum meruere decus vestigia Graeca* (*ars* 285-286). Le parentesi uncinate segnalano le integrazioni della Villari alle postille di Giraldi ad un esemplare dei *Discorsi* conservato all'Ariostea di Ferrara e mutilato dalla rifilatura di uno sventato rilegatore.

⁵⁴ In *Teatro del Cinquecento*, I. *La tragedia*, a cura di R. CREMANTE, Milano - Napoli 1988, pp. 436-437: «ben pazzo fora / colui il qual, per non por cosa in uso / che non fosse in costume appo gli antichi, / lasciasse quel che 'l loco e 'l tempo chiede / senza disnor». La rivendicazione di libertà inventiva a causa delle mutate condizioni di vita è un *topos* dei prologhi comici primo-cinquecenteschi: basti vedere il dialogo tra Prologo e Argomento della *Strega* del Lasca, stampata nel 1582. Nondimeno la rivendicazione di libertà nasce nel caso della commedia dall'assenza di regole, nel caso di Giraldi dalla volontà di non assolutizzare regole d'incipiente affermazione.

⁵⁵ R. SCRIVANO, *Classicismo ed esotismo nelle tragedie di Giambattista Giraldi Cinzio*, in AA.VV., *Regards sur la Renaissance italienne. Mélanges de Littérature offerts à Paul Larivaille*, Études réunies par M.-F. PIEJUS, Nanterre 1998, pp. 229-236, a p. 233.

⁵⁶ Valgano le indicazioni di E. RAIMONDI, *Dalla natura alla regola*, in ID., *Rinascimento inquieto*, Palermo 1965, pp. 7-21; C. DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967; G. MAZZACURATI, *Il Rinascimento dei moderni. La crisi culturale del XVI secolo e la negazione delle origini*, Bologna 1985.

⁵⁷ G. MAZZACURATI, *Aristotele a corte: il piacere e le regole* (*Castelvetro e l'edonismo*), in ID., *Rinascimenti in transito*, Roma 1996, pp. 131-157 (p. 147).

pace di orientarla e di guidarla»⁵⁸. La sigla di questa poetica ambigua, basculante fra natura e regola, è un'idea storica della scrittura, attenta ai bisogni d'una rappresentazione conveniente.

7. LA CONVENIENZA DELLE PERSONE

Nel teatro cinziano come in quello antico, età, sesso e *status* sociale, le uniche informazioni di solito fornite sui personaggi del dramma oltre a qualche cenno sulla loro indole⁵⁹, sono valutate col metro della convenienza, «categoria al tempo stesso retorica ed etica, o meglio adattamento etico (generalizzante) di un principio retorico (particolareggiante)»⁶⁰. La commedia non approva una «giovane vergine o polzella» nelle vesti di personaggio, a meno che, come Plauto meglio dimostra rispetto a Terenzio, ella sia non libera, ma «esposta»; d'altra parte non è contrario al decoro che nella commedia recitino madri di famiglia accorte, sagge, non toccate dalla passione amorosa. È questa una delle differenze fra tragedia e commedia: la tragedia, infatti, accetta da una parte le giovani, dall'altra gli amori scellerati di donne gravi quali Fedra e Clitemnestra. Giraldi spiega che una donna di giovane età può esser rappresentata in una tragedia ma non in una commedia «per la ragion della scena, et per la ragion delle persone in essa introdotte, et per gli ragionamenti che vi si fanno». La scena comica, che accoglie «persone di lasciva et di dishonesta vita» e i loro discorsi licenziosi, non s'addice al «decoro di una giovane vergine»;

⁵⁸ JOSSA, *Rappresentazione e scrittura* cit., p. 216.

⁵⁹ È una delle fratture fra teatro antico e moderno-shakespeariano secondo E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (ed. ital. Torino 1956, II, p. 71). Si consideri quanto osservano M. MORRISON e P. OSBORN nella *Nota bibliografica* della loro edizione della *Cleopatra* di Giraldi, Exeter 1985, pp. VIII-IX: «Giraldi viene biasimato e criticato per non essersi adeguato a quelle che sono essenzialmente esigenze moderne nei confronti del teatro – creazione di personaggi, azione diretta, confronto drammatico e conflitti psicologici. Queste caratteristiche [...] non compaiono in nessuna tragedia del sedicesimo secolo».

⁶⁰ A. QUONDAM, *Magna & minima moralia. Qualche ricognizione intorno all'etica del Classicismo*, «Filologia e critica» 25, 2000, pp. 179-221 (p. 207).

per contro le persone reali della tragedia non ragionano di cose lascive e agiscono perlopiù nella corte ⁶¹.

Nell'*Arte poetica* chiara si rinnova una partizione di ruoli: Angelo Costanzo fa sue le domande avanzate da Giraldi, Minturno dà risposte dissonanti rispetto a quelle giraldiane. Il primo dubbio riguarda le «differenze» tra le «persone che nella scenica poesia si introducono»:

ho veduto che nella comedia non apparisce, né viene in scena a ragionare, donzella la qual sia libera; e s'alcuna vi se ne 'ntroduce, come nella plautina poesia veggiamo, benché nella terentiana non si vegga, è divenuta serva; là dove nella tragedia fanciulle vergini non una volta si rappresentano, quali furono Elettra, Antigone, Ismene, Iphigenia, Polyssena, et altre simili. Nella comedia anchora non truovo donna maritata la qual honesta e pudica non sia; come che nella tragedia non una impudica e scelerata se ne mostri, qual fu Clytemnestra e Phedra. (AP 119)

Il quesito è lo stesso, perlopiù collimanti gli esempi, coincidenti certe espressioni; diverso è lo stile, poiché alla scrittura agile e diretta di Giraldi fanno da *pendant* in Minturno periodi folti d'incisi, che affettano pompa di stile e copia di parole. In più la risposta del teorico meridionale, per cui in una casa privata una donna vive ritirata prima di sposarsi, mentre in una reggia ha più occasione di parlare con «ogni maniera di persone», per quanto giraldianamente informata al decoro ⁶², risulta ispirata non tanto ai dettami del palco, quanto alla pratica della «civil conversazione», nata proprio in area meridionale col *De*

⁶¹ Il principio del decoro dei personaggi femminili è riscontrato dal Cinzio sul teatro classico, dal Pigna sull'ariostesco (*DCT* 301 e *Rom.* 114-115). Lo svolgimento è pressoché corrispondente nei due trattati, che concludono notando che una donna può calcare le scene comiche solo se nelle mani d'un ruffiano. Allo stesso modo il Pigna verifica nella *Lena* di Ariosto il divieto evanziano agli attori di rivolgersi agli spettatori (*Rom.* 116-118). In materia il Cinzio e il Pigna mostrano una sostanziale coincidenza di prospettive nei trattati usciti nel 1554, anche se già nel 1541 Giraldi aveva impostato il problema nella lettera sulla *Didone*, e col *Giudizio* antisperoniano del 1550 l'aveva approfondito nei termini poi ripresi dai *Discorsi*. Quando s'occupò dello stesso tema, l'*Arte poetica* di Minturno segue, nell'analisi del v. 1031 dell'*Eunuchus* di Terenzio *O populares, ecqui' me hodie vivit fortunatior?*, la lettura del Pigna, non quella del Cinzio.

⁶² Giraldi (*DR* 75-77) e Minturno (*AP* 426-429) condividono i principi di Cicerone e Quintiliano sul decoro; per Giraldi, cfr. il commento al *Discorso dei romanzi* nell'edizione a cura di BENEDETTI - MONORCHIO - MUSACCHIO cit., pp. 99-101.

sermone di Giovanni Pontano e ratificata, prima che da Stefano Guazzo, da Castiglione: «il ragionare del cortigiano è sempre imperfettissimo, se le donne, interponendovisi, non danno loro parte di quella grazia, con la quale fanno perfetta e adornano la cortigiana»⁶³. Oltre a ciò, per Minturno le donne sposate sono oneste nella commedia e impudiche nella tragedia in maniera consentanea alla conclusione dei due tipi di favola, lieta e pacifica nella commedia, rovinosa e funesta nella tragedia (AP 119)⁶⁴.

Anche per il vecchio innamorato è in gioco la convenienza. Il *senex libidinosus* risulta accettabile se, senza moglie, agisce con discrezione, «con mezzani et con danari et con lo spendere più largo» (DCT 304); «è fuori di quel che conviene», e quindi inaccettabile, se diventa un cattivo esempio e commette le «sciocchezze [...] che fe' fare al suo Calandro il Bibiena» (DCT 303-304)⁶⁵. Il parere di Giraldi è bollato come «opinionone d'Aristarchi» nel paratesto dell'*Arte poetica* e riformulato in questi termini nel testo:

⁶³ CASTIGLIONE, *Cortigiano* cit., I, p. 225.

⁶⁴ Si noti però che Minturno rimodula un principio verificato dal Pigna nei romanzi, allorché afferma che rappresentare una donna filosofa o guerriera non è contrario al decoro in certe circostanze: «chiunque hoggi philosophare o pur armeggiare alcuna donna facesse, con la fama e con l'autorità degli scrittori difendersi potrebbe» (AP 50); e il Pigna: «i romanzi [...] non tutte le donne fan gagliarde né a tutte dan carico di cavalleria, ma a quelle sole che o per fama o per autorità di libri esser armigere ritrovano» (Rom. 39). Sul personaggio femminile nel teatro di Giraldi cfr. da ultimo I. ROMERA PINTOR, *Dos heroínas giralidianas frente a frente: Euphemia y Epitia*, in I. ROMERA PINTOR - J.L. SIRERA (edd.), *Relación entre los teatros español e italiano: siglos XVI-XX*, Valencia 2007, pp. 39-53; A. BIANCHI, *Alterità ed equivalenza. Modelli femminili nella tragedia italiana del Cinquecento*, Milano 2007.

⁶⁵ Secondo il commento della Villari (DCT 304 nt. 1), oltreché il Calandro di Bibbiena, «la critica doveva colpire implicitamente anche la figura di Cleandro dei *Suppositi* dell'Ariosto [...] e di messer Nicia della *Mandragola* di Machiavelli». Il *topos* del «vecchio amoroso» – questo il titolo d'una *pièce* del fiorentino Donato Giannotti (1533-1536) – è ampiamente usufruito da *Gli Eudemoni* (1549), l'unica commedia di Giraldi, a partire dal monologo iniziale del servo Lamprino, sulla base della convinzione che «l'inamorarsi così fissamente, che spesso sia indotto l'amante a sconvenevolezza, è meno disdicevole nella gioventù, che nell'età matura» (GIRALDI, *Carteggio* cit., p. 326). Sugli «attampati scemi, et di poco consiglio», torna il terzo dei *Dialoghi della vita civile* di Giraldi (in ID., *La seconda parte degli Hecatommithi*, Monte Regale 1565, pp. 121-122): «i capelli canuti non fanno l'huomo vecchio, ma il senno, et la prudenza, et non è cosa più sconvenevole nel mondo che un vecchio, che ne' maturi anni viva talmente, che paia che pure allhora cominci ad apparare di vivere».

Adunque sarebbe degno di riprensione chi simili amori dal comico trattati perciò riprendesse, che inducono cattivo esempio e sono contro al convenevole ne' costumi richiesto, conciosiacosaché al vecchio non stia bene lo innamorarsi. (AP 120)

«Perché no?» ribatte Minturno, appellandosi al fine della poesia comica: il riso che scoppia quando vediamo sul palco il vecchio innamorato da un lato insegna che quel comportamento è da evitare, dall'altro nasce dalla meraviglia intesa come fine della poesia comica⁶⁶. Quel riso diventa conveniente nel momento stesso in cui intreccia retorica ed etica.

8. CONCLUSIONI

L'analisi svolta fin qui ha permesso di registrare quella «insorgenza di modi e lemmi appartenenti a un preciso vocabolario concettuale» rilevata da Afribo⁶⁷ riguardo alla *gravitas*: le vestigia degli antichi e i termini della poesia fondano reti metaforiche che trapassano dai *Discorsi* all'*Arte poetica*⁶⁸, ferma restando la difformità di stile e d'impostazione, visto che Minturno non ha la scioltezza discorsiva di Giraldi. Il rigorismo di pensiero minturniano, talora proclive alla sottigliezza

⁶⁶ M.T. HERRICK, *Some Neglected Sources of Admiratio*, «Modern Language Notes» 62, 1947, pp. 222-226.

⁶⁷ AFRIBO, *Teoria e prassi* cit., p. 30, invita a pensare «alla frequenza di una parola come *superstizione*, ma nello stesso tempo alla sua pregnanza nel seguente passo dell'*Arte poetica* minturniana» (segue citazione di AP 446; cfr. anche AP 370). Il nostro Cinzio parla di *soperstitione* (DR 138) e di *superstitiosa diligenza* (DR 136) riscrivendo quanto stampato alle pp. 127-130 dei *Discorsi*, e poco prima avversa «la *superstitiosa* diligenza di coloro che non vogliono che in canto alcuno si trovi replicazione et similitudine alcuna di rima» (DR 129-130, corsivo mio).

⁶⁸ Giraldi prescrive la coerenza di reti metaforiche prolungate: «è da porre gran cura che, come si pigliano le metaphore quando non consistono in una voce sola [...] ma si menano in lungo [...], così si conducano al fine. Et non si faccia, come fe' colui [Bernardo Tasso] che, lodando monsignore il Bembo, cominciò il sonetto in volare et il finì in tessere» (DR 174). Minturno sembra ripetere: «parmi che ragionevolmente si comandi che si debba haver cura in questa maniera di trasportare, che ciò che seguita risponda a quel che ne va innanzi, affine che, cominciando dalla ruina o dallo 'ncendio, non conchiuda la medesima sentenza con la tempesta» (AP 312).

e al cavillo, ritiene «Aristarchi nuovi ripresi» il Pigna e il Cinzio, anche se in questa sede abbiamo considerato solo il secondo. Giraldi è «ripreso» sia, in misura minore, nel senso di rimodulato, come per il tempo della rappresentazione scenica e della storia rappresentata, sia, e soprattutto, nel senso di biasimato. S'è visto che il Cinzio contribuisce ad allentare l'assolutismo delle leggi poetiche in precedenza affermato da Minturno, che gli deve aperture moderniste inattese rispetto al trattato latino gemello dell'*Arte poetica*, il *De Poeta*⁶⁹. D'altro canto Minturno biasima il collega ferrarese perché egli colpevolmente disconosce i teorici del passato, *in primis* Aristotele, che rinvennero l'arte della poesia nei sommi tragedi Sofocle ed Euripide. Non a caso, Minturno prescrive il riuso sia di Sofocle, e in particolare dell'*Antigone* tradotta da Alamanni (perché non esiste un modello tragico migliore, da cui si possa prender esempio: AP 75), sia di Virgilio, con siffatta giustificazione:

percioch'io non insegno romanzi, ma quella poesia la qual seguirono Dante e Petrarca, come coloro che non si volsero partir dal camino il qual tenne Virgilio et Homero, non trovando essempli di quel ch'io dico in questi nostri, ricorro volentieri a più antichi, e spetialmente a Virgilio. (AP 427)⁷⁰

Il riuso letterario dell'antico nel Cinquecento, decisivo per la fondazione del classicismo volgare a opera di trattatisti quali Minturno e Giraldi, trova la sua ragion d'essere nel movimento oscillatorio fra i poli analizzati da Torquato Tasso ed evidenziati all'inizio di questo

⁶⁹ Mentre il *De Poeta*, p. 348, replica la pagina di Donato *de com.* 8.6, sui vestiti degli attori comici, l'*Arte poetica* s'apre al presente: «convien che s'habbia a servare nell'habito di ciascuna maniera di persone quella forma la qual ne' tempi nostri si vede usare» (AP 150); apertura modernista che forse tiene dietro al Cinzio (DCT 306) e al Pigna (*Rom.* 102).

⁷⁰ Cfr. poi: «ricorro spesso a Virgilio, perciocché non mi sovviene, ove si dica da' nostri» (AP 398); oppure: «Di molte tragedie la testimonianza ci recate, le quali nella nostra favella non habbiamo. M[inturno]: Piacesse a Dio ch'io non fussi costretto di ricorrere al testimonio degli stranieri, ma pur volentieri le v'allego, accioché coloro li quali han cominciato ad arricchire la nostra lingua della scenica poesia traducendola e dirivandola da' fonti greci, s'inanimino a seguir l'impresa» (AP 84). Allorché Giraldi a sua volta scrive: «non mi vergognerò di addurre essemplio latino, quantunque io parli delle cose volgari» (DR 165), si tratta d'un'eccezione, non della regola.

saggio, imitazione dei modelli ed osservazione dei precetti. Nel passo appena riportato, Minturno precisa invero che la sua didattica viene da Dante e da Petrarca, pedissequi di Virgilio e di Omero, non da Aristotele e da Orazio. Parrebbe di capire che nel Cinquecento un genere poetico è identificato non con una serie di precetti, ma con lo scrittore modello in quel genere: è la mancanza di un «modello forte» in un genere che induce a riflettere su di esso⁷¹. L'inibizione allo studio del genere lirico – dovuta alla forza autonormativa di Petrarca come *auctor* canonizzato da Bembo – vale ancora per Giraldi, che pure nel segno di Bembo ha pubblicato nel 1547 il canzoniere *Le Fiamme*; non vale più per Minturno, che attua «l'integrazione della lirica nel sistema aristotelico dei generi»⁷². A metà secolo teatro e poema non offrono *auctores* dallo statuto altrettanto paradigmatico, e qui s'accende il fuoco della controversia. È vero che nel capitolo in coda agli *Ecatommiti* Giraldi omaggia Minturno grazie alla sua capacità di mostrare il giusto modo di comporre a chi desidera cimentarsi nella tragedia, il sommo tra i generi letterari⁷³. Ciò nonostante, per Minturno il giusto modo di comporre tragedie richiede necessariamente di rivolgersi agli Antichi, «perciocché appena sono quaranta anni che i nostri a scrivere scenici poemi [...] si diedero» (AP 107). In altre parole troppo breve è la storia del teatro volgare, cominciata nel 1524 con la *Sofonisba* di Giovan Giorgio Trissino, perché vi si possano trovare *auctores* di riferimento. Pertanto il riuso degli antichi drammaturghi è possibile solo attraverso il filtro delle traduzioni: ad esempio Minturno, che nella commedia auspica l'imitazione di Aristofane e dei latini, ha tradotto proprio Aristofane, persuaso del fatto che così sarà possibile eliminarne gli aspetti sgraditi al gusto moderno⁷⁴. Su Aristofane Giraldi ribadisce il giudizio negativo allora corrente a causa della sua inclinazione

⁷¹ D. JAVITCH, *La nascita della teoria dei generi poetici nel Cinquecento*, «Italiistica» 27, 1998, pp. 177-197, in debito riconosciuto con l'*Introduzione* di GROSSER, *La sottigliezza* cit., pp. 1-19.

⁷² P. SABBATINO, *L'Arte poetica del Minturno. L'integrazione della lirica nel sistema aristotelico dei generi*, in ID., *Il modello bembiano a Napoli nel Cinquecento*, Napoli 1986, pp. 103-124.

⁷³ «Ed il Minturno, ch'ha la penna avezza / a mostrar di comporre il vero modo / a chi brama poggiare a somma altezza» (VILLARI, *Per l'edizione critica degli Ecatommiti* cit., p. 104).

⁷⁴ AP 156 e 114. La traduzione è andata persa: cfr. COLOMBO, *La cultura letteraria di Antonio Minturno* cit., p. 545 nt. 3.

verso le cose basse, come «chori di rane et d'augelli» (DCT 232); per la commedia si limita a invocare il caposcuola Terenzio, assieme ad Ariosto, imitatore dello stesso Terenzio e di Plauto. È quasi superflua la raccomandazione di Minturno ai suoi interlocutori: «quei moderni io m'aviso che da voi si tengan di laude più degni, che più sanno gli antichi imitare, e più loro s'appressano» (AP 66-67). Egli rimane ancorato all'idea che i migliori risultati antichi in un genere debbano servire da base, eterni modelli per gli autori moderni. All'opposto, Giraldi propugna il principio generalissimo della temporalità e contingenza delle regole dell'arte, alla base del progetto dinamico d'una nuova stagione di ripensamento critico e fervore creativo. Dinamico ed esuberante sì, quel progetto di frontiera è però ambiguo a causa del ruolo affidato a Virgilio⁷⁵, accostabile a quello di Aristotele nella teoria cinziana della tragedia e di Trissino nella pratica drammaturgica: Virgilio è nel contempo la norma («la regola del giudizio delle cose gravi et magnifiche»), e l'autorizzazione ad infrangerla (egli ha mostrato che è possibile «andarsi ad Helicon») senza percorrere la stessa via calcata dai poeti antichi). Per il romanzo il permesso d'infrangere la norma omerico-virgiliana viene da Ovidio, autore classico, benché non aristotelico:

Veggiamo Ovidio, l'ingegnoso, havere trallasciati gli ordini di Vergilio et di Homero nelle sue *Mutationi*, et non havere seguiti gli ordini di Aristotile datici nella sua *Poetica*, et nondimeno essere riuscito vago et gentil poeta, con tanto utile della lingua latina, ch'è stata una meraviglia, et nondimeno non è egli ripreso perché non habbia seguito le orme degli altri; il che è avvenuto perché egli si die' a scrivere di cosa, che sotto quelle regole et quegli essempli non stava, come non vi stanno anco le materie de' nostri romanzi. (DR 55)

Le *Metamorfosi* sono un modello alternativo tale da giustificare i moderni autori di romanzi, che s'allontanano dalle regole compositive

⁷⁵ «Quella dei *Discorsi* è un'operazione culturale pericolosamente condotta sul filo dell'ambiguità» – conclude D. RASI, *Proposte per una lettura dei Discorsi intorno al comporre de i Romanzi di G.B. Giraldi Cinzio*, in AA.VV., *Studi in onore di Vittorio Zaccaria in occasione del settantesimo compleanno*, a cura di M. PECORARO, Milano 1987, p. 285 – «poiché la codificazione delle spinte innovative che il criterio della relatività del fare letterario ha suggerito è ritenuta possibile solo in quanto già riscontrabile nel passato, in Virgilio appunto».

aristoteliche e omerico-virgiliane in quanto inapplicabili al nuovo modo di fare epica. Sulla stessa lunghezza d'onda il Pigna esorta quegli autori a imitare Ovidio, il quale – contrariamente a quanto assevera Minturno – merita il nome di poeta malgrado la sua inosservanza delle leggi della poesia antica⁷⁶. Anzi, Giraldi prima aggiunge che ad imitazione del titolo *Metamorfosi* Ariosto stesso meglio avrebbe fatto a chiamare «romanzi» il suo poema a più azioni⁷⁷; poi, scrivendo a Bernardo Tasso, evidenzia le somiglianze strutturali tra le *Metamorfosi* e l'*Ercole*⁷⁸. In definitiva il riuso cinziano di Ovidio, «il più moderno degli antichi», promosso da iniziative editoriali ora parallele ora concorrenti a quelle ariostesche, è funzionale allo sforzo d'innalzare la letteratura volgare dei Moderni sulle fondamenta di quella latina degli Antichi nella forma d'una «terza via tra epos e romanzo»⁷⁹.

⁷⁶ Rom. 51: le *Metamorfosi* «hanno con tutto ciò una bellissima orditura, e quantunque a niuna certa parte dell'antica poesia sottoposte siano, non è che poeta non mostrino il lor compositore; e chi in romanzevole forma le trasportasse, forse che farebbe cosa che <ben> fatta gli verrebbe». In precedenza abbiamo già contestualizzato il giudizio su Ovidio di AP 34.

⁷⁷ GIRALDI, *Carteggio* cit., p. 288. Rilievi sul titolo del poema ariostesco erano frequenti tra i suoi primi lettori: si veda la lettera del Pigna riportata nel *Carteggio* cit., pp. 224-225. Nell'*Arte poetica* Minturno riprende dal Pigna la controversia sul titolo e sull'argomento dell'*Orlando Furioso*: perché chiamarlo così, se l'attenzione è rivolta a Ruggiero?

⁷⁸ GIRALDI, *Carteggio* cit., pp. 311-336. Cfr. D. RASI, *Breve ricognizione di un carteggio cinquecentesco: Bernardo Tasso e G.B. Giraldi*, «Studi tassiani» 28, 1980, pp. 5-24.

⁷⁹ Z. ROZSNYÓI, *Dopo Ariosto. Tecniche narrative e discorsive nei poemi postariosteschi*, Ravenna 2000, p. 26 per la prima citazione, p. 28 per la seconda. Il riuso di Ovidio, *point de repère* per Ariosto e per i teorici del romanzo, è lumeggiato da D. LOONEY, *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*, Detroit 1996; da R. BRUSCAGLI, *Vita d'eroe: l'Ercole*, «Schifanoia» 12, 1991, pp. 9-19; dal capitolo *Affiliazioni alle Metamorphoses di Ovidio* in JAVITCH, *Ariosto classico* cit., secondo cui «fu grazie alla continua pubblicazione delle *Metamorphoses* in ottava rima di Dolce e di Anguillara che la sfida di Ovidio alla forma classica venne ampiamente riconosciuta» (p. 152).