

IRENE ROMERA PINTOR - JOSEP LLUÍS SIRERA

DISINGANNO E MORALIZZAZIONE
IN *LA INFELICE MARCELA* DI VIRUÉS.
SULLE FONTI GIRALDIANE
DELLA SUA OPERA TEATRALE



FIRENZE
LEO S. OLSCHKI EDITORE
MMVIII

IRENE ROMERA PINTOR – JOSEP LLUÍS SIRERA

DISINGANNO E MORALIZZAZIONE
IN *LA INFELICE MARCELA* DI VIRUÉS.
SULLE FONTI GIRALDIANE DELLA SUA OPERA TEATRALE

PRESENZA DI GIRALDI NEL TEATRO SPAGNOLO DEI SECOLI D'ORO

Gli storici del teatro spagnolo hanno da tempo posto la loro attenzione sull'opera di Giraldi. Per quanto non sia possibile stabilire, con l'apporto definitivo di prove e dati evidenti, la conoscenza diretta dell'opera di Giraldi da parte degli autori del '500 e del '600, tuttavia possiamo trovar traccia della sua influenza, tanto delle sue *novelle* come delle sue teorie drammatiche, nelle opere e nei trattati precettistici dei più significativi creatori del nostro *Siglo de Oro*. Di fatto tanto la critica spagnola quanto quella italiana¹ hanno segnalato alcune *novelle* degli *Ecatommitti* come fonte diretta delle seguenti commedie di Lope:

La Esclava de su hijo (*Deca I, Novella I*), che è rifacimento dell'opera *El Hijo venturoso*;

¹ O. ARRONIZ, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos, 1969; J.G. FUCILLA, *The Sources of Lope de Vega's La Discordia en los casados*, «Modern Language Notes», XVIII, 1934-34, pp. 280-283. Questo articolo è stato nuovamente pubblicato, anche se in spagnolo, nel libro di Id., *Relaciones Hispanoitalianas*, Madrid, 1953, pp. 163-168; A. GASPARETTI, *G.B. Giraldi e Lope de Vega*, «Bulletin Hispanique», XXXIV, 1930, pp. 372-403; E. KOHLER, *Lope de Vega et Giraldi Cintio*, «Mélanges 1945. II. Études littéraires. Publications de l'Université de Strasbourg», Paris, Les Belles Lettres, 1946, pp. 169-260; E.S. MORBY, *Gli Ecatommitti, El Favor Agradecido y Las Burlas y Enredos de Benito*, «Hispanic Review», X, 1942, pp. 325-328; E.H. TEMPLIN, *The Source of Lope de Vega's El Hijo Venturoso and Indirectly La Esclava de su Hijo*, «Hispanic Review», II, 1934, pp. 345-348. Inoltre, cfr. anche I. ROMERA PINTOR, *De Giraldi Cinthio a Lope de Vega: red intertextual en La Cortesía de España*, in "...Otro Lope no ha de haber...", a cura di M^a G. Profeti, Firenze, Alinea, 2000, n. 16, vol. III, pp. 33-48; Id., *La Discordia en los casados de Lope de Vega y su modelo italiano*, «Cuadernos de Filología Italiana», 5. Servicio de Publicaciones UCM, Madrid, 1998, pp. 127-145 ed infine Id., *Lope de Vega y las Novelle Italianas, Actas del Curso de Lengua y Literatura Española (IV Seminario de Experiencias Didácticas)*, Madrid, 13-18 de octubre de 1997, pp. 139-148.

El piadoso veneciano (Deca I, Novella V);
Las burlas y enredos de Benito, che svilupperà lo stesso tema presente in *El favor agradecido* (Deca II, Novella I);
La Infanta desesperada (Deca II, Novella X);
La discordia en los casados (Deca V, Novella I, sulla quale si basa Giraldi per la sua tragedia *Selene*);
Servir a señor discreto (Deca VI, Novella VII);
El villano en su rincón (Deca VI, Novella IX);
La cortesía de España (Deca X, Novella V);
 Per ultima, *El mayordomo de la duquesa de Amalfi*, la cui spaventosa scena conclusiva, seppur mitigata, è ripresa da *Orbecche*.

Tuttavia alcuni anni prima che Lope ricorresse alle *novelle* giraldiane, l'influenza italiana si era già fatta sentire nel teatro spagnolo. In effetti, nei primi studi sistematici sui tragediografi spagnoli del XVI secolo, fu messa in risalto l'importanza che aveva avuto il ferrarese nella formazione del genere tragico ispanico. Tutto ciò avvenne in particolar modo nelle opere che Alfredo Hermenegildo chiama «tragedie dell'orrore»,² che tanto Argensola, come Juan de la Cueva, Cristóbal de Virués e lo stesso Cervantes hanno coltivato e nelle quali possiamo studiare la traccia della teoria drammatica di Giraldi, fortemente influenzato da Seneca. L'*Orbecche* fu probabilmente uno dei ponti attraverso i quali ebbe accesso il senechismo nel nostro teatro; o, ancor meglio, fu l'esempio da seguire al momento di pensare a una scrittura drammatica che rendesse possibile l'integrazione del senechismo nel teatro spagnolo. Non a caso Ariani³ segnala che «La tragedia [*Orbecche*] fu più volte messa in scena a Ferrara [...] Altre città d'Italia si contesero la rappresentazione dell'*Orbecche* e il re di Francia la volle recitata alla sua corte in lingua francese». E non solo, visto che passa le frontiere giungendo persino in Spagna, come Mercuri ha modo di constatare in più occasioni:

La prima tragedia del Giraldi è l'*Orbecche* [...] della quale furono allestite diverse rappresentazioni, una prima alla presenza di Ercole II, altre anche fuori di Ferrara, e una alla presenza del re di Spagna, in versione spagnola.⁴

² A. HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento Español*, Madrid, Planeta, 1973, p. 155.

³ M. ARIANI, *Il Teatro Italiano*, II, *La Tragedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977, p. 81.

⁴ R. MERCURI, *La tragedia*, in N. BORSELLINO e R. MERCURI, *Il teatro del Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1973 (III ed. 1986), pp. 72-111 (cfr. specialmente *L'officina ferrarese di G.B. Giraldi Cinzio*, pp. 82-90). Cfr. concretamente p. 83.

Tuttavia non è rimasta alcuna notizia di questa traduzione spagnola né dell'eventuale autore (e Mercuri non dà nemmeno indicazioni esatte della rappresentazione, né del luogo, né della data). In ogni modo grande dovette essere la ripercussione sul pubblico dell'epoca, così come lo stesso Giral-di ricorda in una lettera in prosa⁵ alla fine della sua tragedia *Didone*:⁶

Oltre ha che questo modo di rappresentazione è accettato, non pure in tutte le parti dell'Italia, ma nella Europa tutta, ove si rappresentano favole in scena. E l'*Orbecche* rappresentata novamente in Parma.⁷

Prima di seguir oltre, occorre ricordare che sono realmente poche le allusioni esplicite a Giral-di che possiamo trovare negli scritti dei precettisti spagnoli dei Secoli d'Oro. Forse la più conosciuta è quella del drammaturgo e teorico Juan de la Cueva, che cita il ferrarese nell'*Epístola II* del suo *Ejemplar poético*:

Escagliero hace el paso llano
Con general ensennamento y guía,
Lo mismo el docto Cintio y Biperano.⁸

A questa citazione potremmo aggiungere l'allusione di Luis Carrillo y Sotomayor nel suo *Libro de la erudición poética* datato 1611: «Y dejando a Natal Cómite y Giraldo, *Sintag.* 5, que sobre peine entienden estos lugares».

Nonostante la scarsità di allusioni, è plausibile che le riflessioni teoriche di Giral-di e la sua stessa esperienza di drammaturgo fossero d'esempio in Spagna per tutti coloro che concepivano la scrittura teatrale come insegnamento morale realizzato mediante l'adozione di un linguaggio «elevato» ed il rispetto del «decoro». È questo il caso di Juan de La Cueva, nella *Epístola III* del suo *Ejemplar Poético*, che fa sua l'idea espressa da Giral-di nel *Discorso*:⁹

⁵ Indirizzata "All'Illustriss(imo) et Eccellentiss(imo) Signore, Signore Mio Osservandissimo, Il S(ignor) D(uca) Ercole II da Este, Duca Quarto di Ferrara".

⁶ La datazione è incerta. Forse fu scritta nel 1541. In ogni caso appare assieme a *Didone*, con data 1543. Pubblicata successivamente assieme a *Didone* in "appendice alla Tragedia", con l'unica edizione delle nove tragedie raccolte nel 1583 da Celso Giral-di, figlio di G.B. Questa lettera fu trascritta e pubblicata da Bernard Weinberg nel 1970 con il titolo: *Lettera sulla Tragedia*, in B. WEINBERG, *Trattati di poetica e retorica del 500*, Bari, 1970, vol I, pp. 469-486.

⁷ Cfr. *Didone*, 1583, p. 147.

⁸ J. DE LA CUEVA, *Ejemplar Poético*, pubbl. verso il 1606, reed. nel *Parnaso Español*. Edizione critica di J.J. de Sedano, Madrid, 1771, VIII, p. 170.

⁹ Cfr. *Discorso*, p. 211.

[...] e perciò siamo entrati a ragionar del decoro [...] non è solamente nelle azioni e nelle qualità delle persone, ma nel parlare anco [...] quel parlare della tragedia vuole esser grande, reale, e magnifico, e figurato.

Alcuni anni più tardi, Cristóbal Suárez de Figueroa nella sua opera *El pasajero* (1617) coincide nuovamente con il Giraldi del *Discorso*, esigendo che il linguaggio della tragedia fosse anzitutto chiaro.¹⁰ «Con esta claridad suave, con esta limpieza, tersura y elegancia, con la fuerza de sentencias y afectos, se debe juntar la alteza del estilo». Ed è esattamente ciò che, con espressioni analoghe, reclama Giraldi nel suo *Discorso*:

Il quale [il parlare] vuole essere nudo, chiaro, puro, e per dir breve senza questo sconcio e biasimevole liscio [...] E tra tutte le parti dell'orazione, quelle che contengono le sentenze, debbono essere e pure, e semplici, acciò lo splendor delle parole non offuschi la luce delle sentenze.¹¹

Queste analogie possono venir estese ad altri aspetti della scrittura drammatica. Parimenti infatti la teoria drammatica che Giraldi espone nel Prologo della *Orbecche*¹² ha lasciato tracce evidenti nelle opere di Lupericio Leonardo de Argensola, così come ha indicato Blüher nel suo *Séneca en España*.¹³ Tanto nella *Loa* della sua tragedia *Alejandra*, come nella figura allegorica della fama in *Isabela*, altra sua opera, Argensola riprende punto per punto gli argomenti di Giraldi a favore del tema del «dépaysment» magico provocato dall'illusione poetica:

Imagináis quizás que estáis ahora
contentos en la noble y fuerte España,
y en la insigne ciudad de Zaragoza,
ribera del antiguo padre Ibero, [...]
Pensáis que estáis en tiempo de Filipo,
segundo rey invicto de este nombre,
y estáis (¡o desdichados de vosotros!),
¿en dónde si pensáis?, en medio Egipto,
ribera del famoso y ancho Nilo,

¹⁰ Cfr. A. PORQUERAS MAYO, *La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo españoles*, Barcelona, Puvill Libros, 1986, p. 388.

¹¹ Cfr. *Discorso*, p. 215.

¹² Cfr. *Orbecche*, vv. 54-60, in *Teatro del Cinquecento*, ed. di R. Cremante, Milano-Napoli, Ricciardi, 1988, t. I, pp. 294-295.

¹³ K.A. BLÜHER, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1983.

en la grande ciudad llamada Menfis,
 en donde reina y vive un rey tirano [...]
 Mirad en poco tiempo cuántas tierras
 os hace atravesar esta tragedia.
 Y así si en ella veis algunas cosas
 que os parezcan difíciles y graves,
 tenedlas, sin dudar, por verdaderas,
 que a todo a la tragedia le es posible,
 pues que muda los hombres sin sentido
 de unos reinos en otros, y los lleva.¹⁴

Testo indubbiamente derivato dal seguente, appunto di Giraldi:

Forse penserete / In Ferrara trovarvi, città piena / D'ogni virtù, città felice
 quanto / Ogn'altra che il sol scaldi o che 'l mar bagni, / Merce de la giustizia e
 del valore, / Del consiglio matur, de la prudenza del suo Signor, al par d'ogn'altro
 saggio: / E fuor del creder vostro, tutti insieme / (Per opra occulta del Poeta no-
 stro) / Vi troverete in uno instante in Susa, / Città nobil di Persia [...] / [...] / Ma
 che restate, oimè, perché nessuno / Di voi si parte? Forse vi pensate / Che men-
 zogna si sia ciò ch'io vi dico?

Anche il drammaturgo Juan de la Cueva, che proprio come Giraldi parla per esperienza vissuta, essendo contemporaneamente teorico ed autore di teatro,¹⁵ espone nel suo *Ejemplar Poético*, il nuovo precetto drammatico introdotto da Giraldi nel Prologo del suo *Altile*: la necessità di adattare le opere tragiche ai tempi moderni.

introdujimos otras novedades,
 de los antiguos alterando el uso,
 conformes a este tiempo y calidades.¹⁶

Anche Cristóbal de Virués lo ripropone nel *Prólogo* di *La cruel Casandra*:

¹⁴ L.L. DE ARGENSOLA, *Loa de la tragedia Alejandra*, in *Preceptiva dramática española*, de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, Madrid, Gredos, 1972, p. 69.

¹⁵ Una revisione critica ed attualizzata del teatro di Juan de la Cueva, collegata tra l'altro al tema che c'interessa in quest'articolo, la possiamo trovare nell'importante articolo di R. FROLDI, *Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva*, in *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI jornadas de teatro clásico: Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, pp. 15-30.

¹⁶ *Preceptiva dramática española*, cit., pp. 143 y 145.

Siguiendo en esto la mayor fineza
del arte antiguo y del moderno uso.¹⁷

Come possiamo vedere entrambi seguono fedelmente ciò che espone Giraldi nel Prologo di *Altile*:¹⁸

A le tragedie, che non gli sia dato
Uscir fuor dal prescritto in qualche parte
Per ubidire a chi comandar puote
E servire a l'età, agli spettatori [...]
Che s'ora fusser qui i poeti antichi
Cercherian sodisfare a questi tempi,
A' spettatori, a la materia nova.

Con il trionfo della formula teatrale di Lope de Vega, le riflessioni sul concetto di *tragicomedia* passano in primo piano così come confermano gli esempi negli scritti dei precettisti spagnoli. Per esempio, nel 1616, Carlos Boyl, discepolo di Lope de Vega e Ricardo de Turia pubblicano le loro riflessioni teoriche nel volume miscelaneo *Norte de poesía española* (1616). Quivi il termine *tragicomedia* viene utilizzato in modo assai chiaro, conforme alla quasi identica definizione coniata da Giraldi nel già precedentemente citato prologo di *Altile*:¹⁹

[...] Ma veder mi pare, / Che di voi molti hanno turbato il ciglio / Al nome sol de la Tragedia [...] / [...] / Ma state lieti, ch'avrà fin lieto / Quel ch'oggi qui averrà, che così tristo / Augurio non ha seco la tragedia, / Ch'esser non possa anche felice il fine. / [...] / Ma se pur vi spiacesse, ch'ella nome / Avesse di tragedia, a piacer vostro / La potete chiamar tragicomedia.

Che possiamo comparare con le affermazioni di Carlos Boyl, in «A un licenciado que deseaba hacer comedias»: ²⁰

La tragicomedia es
un principio cuya tela
(aunque para en alegrías)
en mortal desdicha empieza.

¹⁷ *Preceptiva dramática española*, cit., p. 153.

¹⁸ Cfr. *Altile: The birth of a new dramatic genre in Renaissance Ferrara*, ed. di P.R. Horne, Lewiston, Edwin Mellen Press, 1992, vv. 8-17.

¹⁹ Cfr. *Altile...*, cit., vv. 43-56.

²⁰ *Preceptiva dramática española*, cit., p. 181.

Ricardo de Turia giustifica l'adozione di questo vocabolo, preferendolo in modo particolare a quello di *comedia*:

Digo que sin defender la comedia española, o por mejor decir tragicomedia, con razones filosóficas ni metafísicas, sino arguyendo *ab effectu*, y sin valerme de los ejemplos de otros poetas extranjeros, que felizmente han escrito en estilo y forma tragicómica.²¹

A tal proposito il riferimento a «los ejemplos de otros poetas extranjeros» lo si può tranquillamente considerare un'allusione implicita a Giraldi, visto che tra i poeti stranieri è quello che godette di maggior fama.

CRISTÓBAL DE VIRUÉS, UN AUTORE A CAVALLO TRA SPAGNA E ITALIA

Per quanto Juan de la Cueva o Lupercio Leonardo de Argensola avessero avuto tutte le caratteristiche per poter diventare l'argomento principale di questo studio, abbiamo tuttavia scelto un autore che ci sembra particolarmente rappresentativo: Cristóbal de Virués, che con le sue cinque tragedie, è indubbiamente l'autore tragico dall'opera più solida e corposa tra coloro che scrissero tra il 1550 ed il 1600. E ancora: tra gli storici del teatro ispanico è opinione unanime quella di sottolineare che immediatamente dietro a *El cerco de Numancia* di Cervantes (l'unica tragedia di questo autore), è *La gran Semíramis* la tragedia più importante tra quelle scritte in questo periodo.²²

Inoltre Cristóbal de Virués presenta una notevole particolarità rispetto agli altri tragediografi ispanici, Juan de la Cueva incluso. Trascorre infatti una lunga parte della sua vita fuori dalla Penisola Iberica, con soggiorni prolungati in Italia: per esempio a Milano ove trattò l'edizione delle sue *Obras trágicas y líricas*, poi pubblicate a Madrid nel 1609.

Dato che sono assai scarse le notizie in nostro possesso su questo autore, che tra l'altro ci appare più preoccupato nel celare la sua biografia che le sue opinioni sul mondo in cui vive (assai evidenti tanto nelle sue opere

²¹ *Preceptiva dramática española*, cit., p. 178.

²² Avremmo potuto scegliere ovviamente Juan de la Cueva, drammaturgo contemporaneo de Virués. A. CASCARDI, *Lope de Vega, Juan de la Cueva, Giraldi Cinthio, and Spanish Poetics*, «Revista Hispánica Moderna», 4, XXXIX, 1976-77, pp. 150-155. I due autori volendo indirizzare la tragedia al nuovo gusto del teatro spagnolo contemporaneo, si mossero per sentieri paralleli, per quanto Virués si mantenga assai più legato all'essenza tragica e si muova sempre all'interno dei limiti di questa.

quanto nella sua produzione lirica), non possiamo dire molto di più circa i benefici recatigli dal suo soggiorno nella penisola italiana soprattutto per quel che riguarda la conoscenza diretta della produzione drammatica italiana contemporanea e in modo particolare di quella dei tragici.

Questa notevole mancanza di dati non ha tuttavia impedito di dare per scontato che questa influenza ebbe effettivamente luogo e, più concretamente, che fu il Giraldi che con *Orbecche* pose le fondamenta del senecismo valenciano, a costo di sottovalutare il fatto evidente che Seneca – ed il suo teatro – erano ben conosciuti in Spagna e che un autore dell'umanesimo, figlio di un importante medico anch'egli umanista e fratello di un altro medico non meno umanista degli altri due, non poteva non conoscere l'autore cordovese. Henri Merimée enfatizza questo rapporto tra il teatro di Giraldi Cinzio e quello dell'autore valenciano,²³ fino al punto di affermare l'esistenza di un chiaro vincolo di dipendenza del secondo rispetto al primo:

La desgracia es que Giraldi confundió actividad con agitación y lo trágico con lo terrible. Y, a partir de este momento, la búsqueda de monstruosidades, el culto de lo horrible, la exhibición de los más repugnantes crímenes se van sucediendo sin cesar en escena [...] Virués se apropió del procedimiento. Sus cuatro tragedias son una serie ininterrumpida de ferocidades.²⁴

Le pioneristiche affermazioni di Merimée (la prima edizione del suo studio su *El arte dramático en Valencia* è del 1913) vennero posteriormente sviluppate negli studi fondamentali di Cecilia V. Sargent²⁵ e di William C. Atkinson.²⁶ Molti anni dopo, Rinaldo Froldi, grande specialista del teatro degli autori prelopisti ratifica questo punto di vista affermando che

En estas tragedias de la mitad de siglo [se refiere a las escritas por Giraldi y por Ludovico Dolce] el planteamiento temático y formal ya no es el de la tradición griega, y los autores quieren diferenciarse abiertamente. Es así que a los modelos griegos se prefiere el modelo latino de Séneca, penetrado de una moral estoica que se acoge, no sin reminiscencias de interpretaciones medievales, a una acepción cristianizada. De aquí una sentenciosidad retórica fuertemente moralizante que

²³ H. MERIMÉE, *El arte dramático en Valencia*, València, Institució Alfons el Magnànim, 1985, I, pp. 334-337.

²⁴ ID., *op. cit.*, I, p. 335.

²⁵ C.V. SARGENT, *The Dramatic Works of Cristóbal de Virués*, Instituto de las Españas, 1930.

²⁶ W.C. ATKINSON, *Séneca, Virués, Lope de Vega*, in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1936, I, pp. 111-131.

llega a utilizar el elemento agresivo y violentamente provocativo del terror y hasta del horror.

A este tipo de tragedia se adhiere Virués en las cuatro suyas que se han considerado siempre las más originales, las compuestas – según sus palabras – “habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte antiguo y de la moderna costumbre”.

Parece esto corresponder a lo que propuso Giraldi Cinzio que – como sostiene aquel óptimo estudioso de la tragedia italiana del siglo XVI que responde al nombre de Renzo Cremante. – “la strategia letteraria giraladiana sembra dominata da una tenace e laboriosa ricerca di compromesso, di mediazione, di contemperamento fra l’antico e il moderno”.²⁷

Viste in prospettiva, queste affermazioni possono sembrare troppo categoriche, sebbene risulti evidente che Virués ebbe modo di conoscere, e bene, la prima tragedia di Giraldi, giacché, oltre ad una significativa coincidenza nelle coordinate spazio-temporali (se l’opera di Virués si ambienta in Assiria, quella dell’italiano si svolge nella vicina Persia), sono innegabili i tratti seneciani che condividono, in special modo la cinica malvagità dei rispettivi protagonisti (Semíramis e Sulmone), nonché l’impotenza delle loro vittime, dovuta alla loro incapacità nel saper far fronte ai piani del cattivo. La freddezza con cui Semíramis si vendica in *La gran Semíramis* o la serena malvagità di Casandra in *La cruel Casandra* rivelano una singolare ambiguità morale paragonabile all’ambiguità religiosa di cui parla Corinne Lucas nel suo studio su *Orbecche*.²⁸ Ovviamente esistono ulteriori affinità: non ci sembra affatto casuale, ad esempio, che uno dei personaggi di *La infelice Marcela* si chiami Oronte, proprio come lo sposo di Orbecche. Ciò forse potrebbe aiutarci a comprenderne l’*innecesaria* morte alla fine dell’opera di Virués. Ma su questo torneremo in seguito.

A questo punto ci chiediamo: l’influenza giraladiana si limita a quella emanata da *Orbecche*? La maggioranza della critica spagnola (con le sole eccezioni di Merimée e Frolidi, che come abbiamo visto nel commento dei punti di contatto con la produzione viruesiana si riferiscono a tutta l’opera del ferrarese) ha preferito limitarsi a questa influenza, come se l’edi-

²⁷ La citazione di Frolidi “servir a l’età a gli spettatori” è tratta dal Prologo dell’*Altile* (v. 11), nel quale l’autore espone le sue teorie drammatiche. La citazione generale è dall’articolo di Rinaldo Frolidi: *La “Elisa Dido” de Cristóbal de Virués: literatura y teatro*, in *Actas de las XVI Jornadas de teatro del Siglo de Oro de Almería* (1999), Almería, Universidad de Almería, 2004, pp. 15-28.

²⁸ C. LUCAS, *De l’horreur au “lieto fine”. Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de G. Cinzio*, Roma, Bonacci, 1984, p. 83.

zione delle *Tragedie* di Giraldi (1583) non avesse determinato alcun'altra ripercussione se non per la tragedia in questione: non possiamo comunque sorvolare sul fatto che stando alla cronologia più affidabile, Virués avrebbe scritto le sue opere tra il 1579 ed il 1581,²⁹ contemporaneamente quindi alla pubblicazione delle tragedie di Giraldi.

Di conseguenza non deve sembrarci strano che nei *Prólogos* delle tragedie di Virués (in cui l'autore, proprio come il Giraldi, espone le teorie drammatiche che subito dopo mette in pratica) si trovino significativi punti di contatto con il ferrarese.³⁰

Una significativa coincidenza tra Virués e Giraldi sta nel tema della funzione eminentemente educatrice e moralizzante del teatro, preoccupazione costante che non cessa di ripresentarsi nelle successive opere di entrambi. Vediamo infatti come Virués lo evidenzi nel Prologo di *La gran Semíramis*:³¹

y desto al fin y lo demás se advierta
con su alto ingenio cada cual, y admita
lo que más la virtud en sí despierte,
que es el fin justo a que aspirar se debe.

Per quel che riguarda Giraldi sono innumerevoli i riferimenti a questo tema morale e pedagogico in tutte le sue tragedie; come per esempio in *Selene*, vv. 24-26:

Per insegnare adunque in un sol giorno
A migliaia di gente il vero modo
Di compir con onor la vita frale

Ed ancora ai vv. 35-7:

Seguir la loda et ischivare il biasmo
E veder che chiunque virtù segue
Giunge a buon fine, e chi 'l mal segue a reo.³²

²⁹ R. FROLDI, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1968, pp. 111-112. Cronologia a sua volta ripresa da Moratín e da Sargent.

³⁰ Per motivi di spazio non possiamo approfondire l'analisi delle similitudini retoriche dei due autori, tra l'altro facili da individuare, come ad esempio il loro comune gusto per le similitudini marine, visibili – nel caso di Virués – nel prologo di *La gran Semíramis* e, come vedremo, in *La cruel Casandra*, a cui corrispondono simili immagini in Giraldi: cfr. ad esempio i versi 506-520 di *Orbecche*.

³¹ *Preceptiva dramática española*, cit., pp. 152-153.

³² Cfr. anche il resto della sua opera drammatica.

Tuttavia questi punti di contatto prevedono anche delle differenze inconciliabili: la differenza di generi che è possibile riscontrare nelle opere di entrambi. Giraldi, seguendo Euripide ripropone la modalità della tragedia «a lieto fine», presentata nel Prologo di *Altile*, scritta due anni dopo *Orbecche*: qui vi sviluppa in modo più esplicito la sua teoria drammatica (in particolar modo riferendosi appunto alla tragedia a lieto fine) dando un riconoscimento pubblico al termine «tragicommedia»: ³³ termine che in breve tempo verrà adottato in tutta Europa. Viceversa Virués (autore che sarebbe rimasto fedele al concetto di tragedia, per quanto parte minoritaria, ricordiamo, della sua opera) conierà il termine variante *tragedia morata* includendo importanti trasgressioni rispetto alle norme classiche (eccezion fatta per la sua *Elisa Dido*). ³⁴

Abbiamo parlato di differenze inconciliabili. Non possiamo trascurare, a tal proposito, le affermazioni di Weiger:

Virués, a juzgar por su terminología [...] comprende la dicotomía y no ve un arte acomodado a su tiempo – un arte nuevo, digámoslo así –, sino una síntesis del arte antiguo, vigente todavía y la manera de presentarlo de acuerdo con las exigencias de un pueblo y una época fundamentalmente diferentes de los que les habían precedido. ³⁵

Sintesi che risulta difficile non rapportare con il concetto stesso di tragicommedia o tragedia a lieto fine, che Virués avrebbe cercato di realizzare mediante la messa in scena del castigo dei personaggi malvagi, ovvero mediante l'esacerbazione di una delle caratteristiche più ovvie della tragedia morata che provoca un effetto compensatorio di finale a lieto fine. Sensazione ancor più evidente in opere come *La cruel Casandra* ed *Atila furio-*

³³ È fatto noto che il vocabolo “tragicommedia” vanta una lunga tradizione storica: la sua prima occorrenza risale addirittura all'*Anfitrión* di Plauto. Tuttavia soffrì un progressivo declino interrotto per l'appunto dal Giraldi che lo riattiva e lo diffonde di nuovo nel 1543 con la sua *Altile*. Ricordiamo che in Spagna con la seconda edizione di *La Celestina* (1502), Rojas lo sceglie come sostituto di “comedia”, presente nella prima edizione.

³⁴ R. FROLDI, in *La “Elisa Dido” de Cristóbal de Virués: literatura y teatro*, cit. Più esattamente, cfr. p. 28, in cui va oltre proponendo che anche l'*Elisa Dido* include una proposta di superamento di un classicismo ortodosso: «Para mí, *Elisa Dido*, es una tentativa de montar un espectáculo con el respeto a las normas clásicas, pero de contenido anticlásico, como se manifiesta en el repudio al culto clasicista de Virgilio y en la constante presencia de una idea pesimista acerca de la condición humana, de la visión angustiada de la realidad mundana a la cual Virués propone un ideal de perfección moral que sólo con el sacrificio personal alcanza un verdadero valor».

³⁵ J.G. WEIGER, *Introduzione a La infelice Marcela* de Cristóbal de Virués, Valencia, Albatros, 1985, p. 10.

so,³⁶ in cui i personaggi negativi finiscono col perire per mano delle loro stesse vittime, per quanto ciò avvenga in modo accidentale. Tutto dipende da ciò che s'intende esattamente con «lieto fine».³⁷

Ma torniamo alla teoria della tragedia presentataci da Virués. È già stato detto, con le parole di Weiger, che il drammaturgo rinuncia alla scrittura delle sue opere seguendo i canoni classicisti,³⁸ tuttavia non li rifiuta del tutto. Si mostra infatti assai più contemporaneo dell'altro autore tragico valenciano, Andrés Rey de Artieda, che afferma tassativamente che:

Volvemos a los coros, es volvemos
a los graves y antiquísimos arneses.

E situa nei fondamenti della sua teoria teatrale il suo adeguarsi alla contemporaneità:

Digo que España está en su edad robusta
y como en lengua y armas valga, y pueda,
me parece gustar de lo que gusta.³⁹

Affermazione che alcuni anni dopo Lope de Vega, com'è noto, farà sua nell'*Arte Nuevo de hacer comedias*. Le affermazioni di Virués, viceversa, sono di natura assai differente. Nel già citato prologo alle sue opere, afferma infatti esplicitamente:

Discreto lector: en este libro hay cinco Tragedias, de las cuales las cuatro primeras están compuestas habiendo procurado juntar en ellas lo mejor del arte anti-

³⁶ Opera di chiara reminiscenza seneciana (*Hercules furens*), in cui però la presenza di un personaggio malvagio, Flaminia, l'amante del re unno che nel corso di tutta l'opera è travestita da ragazzo, senza alcun altro motivo che non sia il piacere datole dalla confusione provocata, allontana l'opera del valenciano dal suo modello latino; questo travestimento ci ricorda inoltre quello analogo di Arrenopia dell'omonima opera giraladiana.

³⁷ Da questo punto di vista, le opere viruesane potrebbero esser divise in tre gruppi: un gruppo di opere che prevedono questo finale compensatorio (le due opere citate); un altro che include opere che prevedono un finale tragico dove non viene lasciato alcun spiraglio alla speranza (*La gran Semíramis* e *La infelice Marcela*) ed infine *Elisa Dido*, iscrivibile nelle coordinate di una tragedia patetica in cui però la morte della regina cartaginese assume chiari contorni di vendetta nei confronti della sua storia. Il caso di *La infelice Marcela* è indubbiamente il più interessante per tutto ciò che verrà *infra* spiegato.

³⁸ L'eccezione è evidentemente costituita da *Elisa Dido*, opera che, come l'autore dice in modo esplicito nel Prologo alle sue *Obras trágicas y líricas*: «va escrita toda por el estilo de griegos y latinos, con cuidado y estudio». Da notare che, a differenza di quanto viene affermato da Giraldi Cinzio (che fa una distinzione tra la poetica greca e quella latina), Virués le tratta come fossero la stessa cosa.

³⁹ *Poetas dramáticos valencianos*, ed. E. Juliá Martínez, di RAE, Madrid, 1929, t. I, p. xxvi.

guo y de la moderna costumbre, con tal concierto y tal intención a todo lo que se debe tener que parece que llegan al punto de lo que en las obras del teatro en nuestros tiempos se debería usar.⁴⁰

In altre parole, con la sua conciliatrice formula drammatica, Virués aspira agli stessi obiettivi postisi da Giraldi e da Rey de Artieda con le loro posizioni assai più radicalmente modernizzatrici: ovvero al creare allo stesso tempo un teatro concertato ed adeguato alle loro necessità. La differenza sta nel fatto che Virués, come Giraldi, non rifiuta l'eredità del teatro classico (che per lui, ripetiamo, è tanto quella del teatro greco come quella del teatro latino), bensì la considera una delle componenti necessarie della sua formula. A questo punto ci chiediamo cos'è che riprende Virués dal teatro classico. Sin dal prologo abbozza una risposta, seppur parziale: «su grave y heroico estilo» che permette di rappresentare «heroicos y graves ejemplos morales».

Ciò vuol dire che Virués rinuncia ad altri aspetti strutturali propri della tragedia classica? Non crediamo che si possa affermar ciò in modo così categorico. È evidente, ad esempio, la sua preoccupazione nel dotare tutte le sue opere di unità di spazio e di tempo, oltre che di azione: *Elisa Dido* è esempio di un rigoroso rispetto dell'unità di spazio e di tempo («El teatro es el templo de Júpiter») e l'azione si svolge in cinque atti. Viceversa sono tre le parti delle altre quattro opere: *La cruel Casandra* mantiene l'unità di spazio e di tempo («Es el teatro una sala real»), così come l'*Atila furioso* e *La infelice Marcela*.

In cosa consiste quindi la novità stilistica del suo teatro? José Luis Canet ha evidenziato che nello stile tragico:

Las diversas propuestas de inclusión del estilo trágico se basan en reflexiones sobre el planteamiento retórico medieval de los estilos: personajes y final luctuoso. España está a medio camino entre las grandes discusiones teóricas procedentes de los humanistas italianos de finales del Cuatrocientos y principios del Quinientos, y la más tardía reflexión sobre el género trágico francés, que importará claros modelos a mitad de siglo. Quizá la conclusión más importante que podemos extraer de este análisis, es que en España la lengua vulgar es la base de todas las propuestas, frente a otros países, en los que el legado cultural latino es mucho más determinante a la hora de la escritura teatral.⁴¹

⁴⁰ J.L. SIRERA, *Rey de Artieda y Virués: la tragedia valenciana del Quinientos*, in *Teatro y prácticas escénicas II: la Comedia*, a cura di J.L. Canet, Londres, Tamesis Books, 1986, pp. 69-102. La citazione è alla p. 73.

⁴¹ J.L. CANET, *La evolución del estilo trágico en el teatro español hasta el Concilio de Trento*,

Se puede constatar que Guillén de Castro [noi aggiungeremmo anche Virués] representa una línea de tragedia intermedia entre la tragedia de final triste y la tragicomedia, línea que estaba conectada con la tragedia italiana, tanto en la preceptiva (Trissino, Cinthio, Castelvetro, Denores) como en la praxis (Cinthio, Torelli).⁴²

Di conseguenza da questo punto di vista risulta quasi inevitabile che i drammaturghi ispanici si interessassero alla riflessioni di Giraldo Cinzio della *Lettera sulla tragedia* o del *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (del 1543), dato che, come segnala la critica, la riflessione teorica di Giraldo è inseparabile dalla sua conoscenza del teatro rappresentato.⁴³ Questa prassi lo condurrà alla ricerca di canali di rinnovamento della precettistica aristotelica: canali che troverà nella scrittura drammatica di Seneca e nelle teorie poetiche di Orazio (quest'ultimo poeta assai presente in Giraldo). Ricordiamo inoltre che i contributi teorici di Giraldo possono riassumersi nei seguenti punti: la preferenza per Seneca rispetto alla poetica aristotelica (le tragedie dell'autore latino si caratterizzano per i loro toni violenti e crudi, tratti che troviamo in buona parte delle tragedie giraldiane); l'incorporazione alla tragedia di un prologo avente la funzione di assistere lo spettatore per orientarlo e di prepararne adeguatamente l'animo al cospetto dell'azione che sta per svilupparsi; il cambiamento della funzione del Coro, che smette di avere un ruolo drammatico all'interno dell'azione della tragedia, per svolgere invece una funzione lirico-moralizzante (non dialoga più con i personaggi bensì si limita a commentare l'intreccio rappresentato sulla scena); la divisione dell'opera in cinque atti, suddivisi, a loro volta, in scene; infine la possibilità di un finale felice nella tragedia trasformandola in tragicommedia: proprio come del resto aveva già fatto nel suo *Discorso* e nel Prologo ad *Altile*.

in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, a cura di M. Chiabò e di F. Doglio, Roma, Ministero dei Beni Culturali, 1991, pp. 283-300. La citazione è alle pp. 299-300.

⁴² A. GARCÍA VALDECASAS, *La tragedia de final feliz. Guillén de Castro*, in *Amelia García-Valdecasas Jiménez. Estudios literarios*, València, Universitat de València, 1995, p. 225.

⁴³ Cfr. sul tema i contributi fondamentali di R. CREMANTE, in *Teatro del Cinquecento*, cit., ed anche di *Elementi di popolarità nella tragedia del Cinquecento*, in *Tragedie popolari del Cinquecento Europeo*, a cura di M. Chiabò e di F. Doglio, Roma, Torre d'Orfeo, 1997, pp. 57-73; l'erudito articolo di R. FROLDI, *La "Elisa Dido" de Cristóbal de Virués: literatura y teatro*, cit. e ovviamente l'indispensabile libro di Berthé de Besaucèle che nonostante risenta della sua ormai datata pubblicazione, continua ad essere un punto di riferimento obbligato per qualsiasi studioso di Giraldo: L. BERTHÉ DE BESAUCELÈ, *Jean Baptiste Giraldo (1504-1573). Étude sur l'évolution des théories littéraires en Italie au XVI siècle, suivie d'une notice sur G. Chappuyts traducteur français de Giraldo*, Paris, Picard, 1920.

Occorre sottolineare che le particolarità che lo separano dal teatro classico sono strettamente vincolate al comportamento dei suoi personaggi. Di fatto il progressivo pentirsi di questi, in ogni momento coscienti delle loro colpe, li rende doppiamente colpevoli giacché mai cercano di evitare le conseguenze nefaste dei loro errori. In questo ordine di idee, abbiamo riscontrato un'altra differenza sostanziale (tra il teatro classico e la tragedia giraladiana): l'autore non sottomette i suoi eroi alla fatalità del destino o al capriccio degli dei come avveniva nei classici grecolatini, bensì li rende vittime di altri personaggi che rappresentano la malvagità.

Questo fatto, da una prospettiva intratestuale, rende possibile la verosimiglianza nel trattamento ricevuto da entrambi. Viceversa da un'ottica extratestuale Giraldi sembra obbedire ai parametri filologici dell'Umanesimo e del Rinascimento, risparmiando ai suoi protagonisti gli effetti di un *fatum* che in nessun modo si potrebbero modificare. Il male quindi si realizza nell'identificazione con uno sfaccendare umano che si allontana dal concetto rinascimentale di *virtus*. Giraldi può così ricompensare e castigare i suoi personaggi all'interno della propria tragedia, a misura in cui gli uni e gli altri si reponsabilizzano delle loro proprie azioni, senza l'intervento di nessun altro fattore che giustifichi o che sia alibi dell'attuazione di ogni personaggio. È così come la determinazione di Giraldi nel ricompensare o nel castigare nella sua tragedia, secondo i casi, si giustifica per il fatto che le azioni dei personaggi non dipendono se non dal loro libero arbitrio. Ed è proprio su questo aspetto che si concentra la lezione didattico-moralizzante dell'opera di Giraldi, il cui teatro servirebbe ad esemplificare le convinzioni religiose e morali del proprio autore.

Questo tratto innovativo presente nella teoria e nella prassi drammatica di Giraldi sarà indubbiamente recuperato da alcuni drammaturghi spagnoli altrettanto impegnati nella ricerca di modelli che potessero contribuire alla rifinitura del cosiddetto *estilo moderno*. Seneca (visto con gli occhi di Giraldi quale paradigma della tragedia latina) offriva una struttura in atti perfettamente marcati da momenti climatici e finali apicali; una galleria di personaggi che si fanno trascinare dalle loro passioni, fatto che li dota di una straordinaria forza teatrale che rende possibile la bella figura degli interpreti; allo stesso modo presta attenzione agli aspetti plastici della storia, in modo da permettere le presentazioni sceniche d'impatto (il celebre *senechismo*, di cui si è tanto parlato riferendoci al teatro spagnolo⁴⁴ e del quale

⁴⁴ H.E. ISAR, *La question du prétendu sénéquisme espagnol*, in *Les tragédies de Sénèque et le théâtre de la Renaissance*, a cura di J. Jacquot e di M. Oddon, Paris, Éditions del C.N.R.S., 1964,

si è addirittura abusato concettualmente). Inoltre viene potenziato il tono retorico dei dialoghi, tanto caro a molti autori tragici, ed in modo particolare nel caso di Virués, che condivide con Giraldi anche il gusto per il tono sentenzioso.⁴⁵

Non bisogna poi dimenticare che tanto la retorica dei parlari quanto la teatralità delle situazioni limite vissute dai personaggi (nonché la loro stessa presentazione plastica) facilitavano quello che era un chiaro obiettivo sia del drammaturgo valenciano, sia di quello ferrarese: quello di produrre una rappresentazione affascinante ed efficace al servizio, come spiegato in nota, della didattica.

Questo gusto per la teatralità è evidente anche per la presenza di altri elementi comuni ai due autori, come ad esempio la preferenza per la «finta favola»: per quanto entrambi dimostrino di sapersi muovere nei terreni storici onde poter tracciare l'argomento delle loro opere (come nel caso di *Semíramis* per Virués e delle *Didos* per entrambi), è chiaro che i due si servono di fonti storiche «romanzate» senza precedenti nel repertorio tragico né nella storia classica: la storia di Attila ha poco di storico (perdonino il gioco di parole) e sia nel caso di *La cruel Casandra* (ambientata in uno sfumato e medievaleggiante Reino de León), sia in quello di *La infelice Marcela* (in una Galizia infestata dai banditi, dettaglio tra l'altro di moda all'epoca dell'autore) ci troviamo di fronte a delle *finte favole*: creazioni dall'intreccio puro, non aventi assolutamente la necessità di ricorrere a personaggi dall'esistenza fondata.

Un altro dettaglio di pura teatralità riscontrabile in entrambi gli autori è il travestitismo dei personaggi femminili, fondamentale in due delle tragedie di Virués (*La gran Semíramis*⁴⁶ ed *Atila furioso*) e nelle opere di Gi-

pp. 47-60. E nella stessa opera: J.L. FLECKNIKOSKA, *L'horreur morale et l'horreur matérielle dans quelques tragédies espagnoles du XVI^e siècle*, pp. 61-72.

⁴⁵ Si è già visto come lo stile didattico e sentenzioso di Giraldi fu comune a quello di altri drammaturghi spagnoli suoi contemporanei. Merimée segnala opportunamente: «Giraldi y Virués pretendían con sus obras mejorar a los hombres. Giraldi estimaba que el teatro no podía desinteresarse de la moralità, es decir de la reforma de las costumbres, y Virués en la primera página de su libro imprimía esta declaración: En todas ellas [las cinco Tragedias] aunque hechas por entretenimiento i en juventud, se muestran eroicos i graves exemplos morales, como a su grave i eroico estilo se deve, i no menos se ve esta intención en las obras líricas, pues assi mesmo miran todas al punto que los versos piden mezclar lo útil con lo dulce, como lo hizo el Autor en su libro de Monserrate» (H. MERIMÉE, *El arte dramático en Valencia*, cit., I, pp. 335-336).

⁴⁶ Per apprezzare maggiormente l'originalità di Virués, è interessante lo studio comparativo di quest'opera con quella di Muzio Manfredi: studio a cura di A. GIORDANO, "Il sentimento tragico nella *Semíramis* di Cristobal de Virués. *Tecnica Teatrale*", in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, a cura di M. Chiabò e di F. Doglio cit., 1991, pp. 301-321.

raldi Cinzio come ad esempio *Arrenopia*. Un travestitismo che, com'è noto, diverrà in seguito una delle risorse di emergenza per gli autori spagnoli affamati di successo. Occorre qui però tener presente una significativa differenza tra Virués e Giraldi. Mentre l'italiano si dimostra assai più propenso alla presentazione positiva dei personaggi femminili, Virués ci ha lasciato una galleria di personaggi femminili tremendamente attivi,⁴⁷ marcati tuttavia in modo negativo. Si muoveva infatti in direzione contraria a quella della maggioranza dei drammaturghi spagnoli del momento, cosa per cui può sembrar comprensibile che nell'ultima delle opere da lui scritte, precisamente *La infelice Marcela*, ci presenti una protagonista femminile positiva.⁴⁸

LA INFELICE MARCELA

Tra le opere critiche che hanno trattato *La infelice Marcela* è luogo comune considerarla come l'ultima delle opere scritte da Virués. Le ragioni già esposte sono essenzialmente di due tipi. Da un lato troviamo le dichiarazioni contenute nel *Prólogo* dell'opera, così come il confronto di queste affermazioni con quelle che si possono riscontrare in altri prologhi dell'autore. Dall'altro gli *strappi* con quello che era stato fino ad allora lo stile del drammaturgo.

Per quel che riguarda il *Prólogo* in questione, si divide in due parti nettamente differenziate: mentre le prime tre ottave reali c'introducono al tema del confronto tra le vicissitudini della vita umana con i pericoli del mare in tempesta (tema sul quale torneremo più avanti), le due ottave restanti, senza abbandonare la similitudine marina, si trasformano in una specie di riflessione sul destinatario finale del suo teatro. Un pubblico a cui, in *La cruel Casandra*, Virués si rivolgeva, in modo manierato e rispettoso, nei seguenti termini:

⁴⁷ Non dimentichiamoci però che nonostante quest'impostazione positiva, in *Arrenopia* Giraldi ci offre, stando a Lucas, la seguente lezione morale: «La morale de l'histoire se situe à un niveau pour le moins utilitaire: elle enseigne que la vengeance est un affaire d'hommes et non de femmes» (C. LUCAS, *De l'horreur au "lieto fine"*, cit., p. 178).

⁴⁸ Non possiamo nemmeno dimenticarci che Virués decide volontariamente di lasciarci un'immagine della regina cartaginese (*Elisa Dido*) assai distante da quella delle letture maggioritarie relative a questo personaggio: ovvero come quella di una regina prudente nonché vedova fedele alla memoria di suo marito che preferisce, per questo, il suicidio all'obbligo di contrarre seconde nozze per ragioni politiche. Niente a che vedere con la lettura virgiliana tramandata nella *Didone* di Dolce o in quella dello stesso Giraldi.

[...] Solo advierto
 que no se podrá ver en modo alguno
 lo que della prometo, si el silencio
 i la intención devida no se guarda;
 i así con el respeto i con la salva
 que yo devo, suplico que se tenga
 la atención i el silencio que se deve
 a la virtud que aquí amparada assiste.⁴⁹

Che però in *La infelice Marcela* assumono un tono ben distinto:

Salgo con voluntad y firme intento
 de procurar el gusto y el regalo
 del que con claro y alto entendimiento
 conoce lo que es bueno y lo que es malo;
 y luego de través el vano viento
 del vulgo, cuyo voto al aire igualo
 me levanta la mar, pensando cierto
 que estorba de tomar el salvo puerto.

Esto es así; mas gran consuelo tengo
 Pues han de ser en mi favor los sabios,
 a quien, pues tales son, nada prevengo
 de lo que han de explicar mis torpes labios;
 con los que no lo son, en nada vengo
 ni temo sus satíricos resabios,
 pues aunque en rota barca en su mar ande,
 es el favor de los discretos grande.⁵⁰

Virués riconosce esplicitamente l'esistenza di due tipi di recettori assai differenziati (per non dire tra loro antagonistici): coloro che «con claro y alto entendimiento / conoce[n] lo que es bueno y lo que es malo», e il *vulgo*, che non è altro che «vano viento». Dai primi Virués spera di ottenere «favor» e «consuelo», convinto che da questi verrà ben compreso; dai secondi invece si aspetta solo «satíricos resabios», ovvero: critiche sarcastiche e negative. Da notare poi che questo secondo tipo di pubblico è il maggioritario, visto che la «rota barca» dell'autore naviga «en su mar» tanto da indurre questi ad aver bisogno della consolazione dei primi. Si è quindi prodotto un cambio significativo, un'apertura verso un pubblico *a priori*

⁴⁹ *Poetas dramáticos valencianos*, ed. di E. Juliá Martínez, cit., I, p. 59a.

⁵⁰ C. VIRUÉS, *La infelice Marcela*, ed. di J.G. Weiger, cit., p. 28.

non abituale per il genere tragico. Un pubblico differente dall'«ilustre senado» che troviamo regolarmente nei prologhi di Giraldi. Effettivamente era «ilustre» il «senado» che assisteva alle rappresentazioni delle sue tragedie: la famiglia ducale, cortigiani, principi ed addirittura monarchi. Per non dire che in alcune occasioni gli interpreti erano gli stessi figli del duca. E questo avveniva, se dobbiamo far caso alla cronologia, agli inizi degli anni '80 del XVI secolo.⁵¹

Diventa quindi comprensibile, che per quanto Virués fosse contrario a farsi trascinare dal «vano viento del público», non potesse per questo sottrarsi del tutto alle sue pressioni, fatto che giustificherebbe una serie di *transgressioni* al modello tragico particolarmente evidenti soprattutto in *La infelice Marcela*. Trasgressioni che si situano a diversi livelli; risulta topico, ad esempio, il commento delle alterazioni ai parametri metrici utilizzati sino allora dall'autore, con l'introduzione, in quest'opera, del *romance*.⁵² Questa forma metrica, poco adatta per esprimere la grandiosità propria dello stile tragico viene inoltre utilizzata nel lungo monologo di Tersilo (Prima parte, versi 224-230), che è un'amara e molto senechiana riflessione sul carattere incomprensibile della Provvidenza. Da un punto di vista stilistico, Virués riesce a proporre un *romance* sentenzioso, flessibile e carico di pathos, come si può ben apprezzare da questo frammento:

Secretos divinos son
 ocultos a humanas mentes
 suceder bienes por males
 y tener males por bienes;
 que el injusto al justo juzgue
 y que el malo al bueno enmiende;
 que al fuerte el cobarde venza
 y que el necio al sabio enseñe;
 que prevalezcan tiranos
 y que reinen insolentes;
 que amigos falsos se estimen
 y que fieles se desprecien;
 que un traidor me mate a mí
 porque yo leal mostréme;

⁵¹ Epoca, non dimentichiamo, in cui esistono già compagnie professionali molto attive, a cui sarebbe indubbiamente interessato il poter rappresentare le opere di Virués, così come quelle di Rey de Artieda ed ovviamente quelle di Juan de la Cueva.

⁵² Verosimilmente si attribuisce a Virués il fatto di esser stato il primo drammaturgo spagnolo ad aver utilizzato questa forma metrica.

secretos divinos son,
ocultos a humanas mentes.⁵³

Retorico e ben cesellato, lo sviluppo del *topos* del mondo al rovescio, non ha niente da invidiare al vigore poetico di Lope de Vega e, sicuramente, riuscì ad impressionare anche i drammaturghi a lui contemporanei, che scoprirono nel verso *romance* così lavorato un'efficace alternativa alle *octavas reales*, troppo ricorrenti, o agli endecassilabi sciolti.

Ma oltre a questa importante innovazione, Virués cercherà di avvicinarsi a un pubblico differente rivelando in modo pregevole lo spettro sociale dei suoi personaggi: la coppia di pastori dai nomi più che espressivi, Silvano e Montano, accompagnano il gruppo di banditi protagonisti della scena costumbrista posta all'inizio della terza parte. Personaggi necessari allo sviluppo dell'azione, che però Virués caratterizza in modo atipico: in alcune occasioni i *pastores* fanno da *coro*⁵⁴ incaricandosi quindi di commentare alcuni passaggi dell'azione. A sua volta, Virués rappresenta i banditi in un modo peggiorativo che giustificherebbe l'esclamazione del loro stesso capo: «Oh, bárbara canalla comunera!» (verso 1520); affermazione che riecheggia il «vil paggetto» che Giraldis applica al servo Acaristo in *Euphymia* (v. 170). Ampliamento quindi dello spettro sociale che avviene però suo malgrado avvicinandoci a una visione assolutamente aristocratica di tutti loro.

Ovviamente esistono altri dettagli che ci orientano in questa stessa direzione. Lo sviluppo, ad esempio, delle strategie opposte di Formio e Felina, ognuno dei quali trama la morte dell'altro, che creano una tensione ed una *suspense* notevoli. Allo stesso modo, e con lo stesso gioco contemporaneamente parallelo e contraddittorio, gli innamoramenti del quartetto protagonista creano una situazione assai interessante, in cui il personaggio protagonista (Marcela) è oggetto dell'amore di Formio ed Alarico, soffrendo così l'odio e le gelosie di Felina, a sua volta innamorata di Alarico, mentre la coppia spaccata di amanti (Felina e Formio) si scambiano il loro amore con noia reciproca. Al centro di questo scontro di forze del tutto inconciliabili, Marcela adotta un atteggiamento rassegnato e passivo, che ci fa pensare al personaggio di Selene, dell'omonima opera di Giraldis, e con cui Virués ottiene una strana formula tragicomica, in cui il *garbuglio*

⁵³ C. VIRUÉS, *La infelice Marcela*, ed. di J.G. Weiger, cit., pp. 35-36.

⁵⁴ Cfr., per esempio, i versi 782-814, in cui commentano l'azione che si sta svolgendo simultaneamente.

tipico di una commedia dall'intreccio complicato ruota attorno ad un personaggio tragico assolutamente convenzionale; perlomeno molto più di Semíramis, Casandra o Flaminia, che son personaggi tragici molto attivi.

Ovviamente questo gusto per l'intreccio, nel captare l'interesse dello spettatore, presenta anche delle conseguenze nei finali degli atti e delle parti, che si chiudono in posizione climatica. Il primo atto infatti si chiude con un monologo anticipatorio di Felina, gonfio di minacce; il secondo, con Silvano e Montano che annunciano un possibile finale felice (il principe Landino riscatterà Marcela infliggendo una punizione ai banditi), in netto contrasto con ciò che gli spettatori hanno appena visto: i preparativi di Felina e Formio per uccidersi a vicenda. Il terzo infine si chiude con la catastrofe che non è solo la morte di Marcela, bensì il crollo dell'intero contesto in cui era immersa. Virués non rinuncia mai, in nessun momento, al finale tragico e per questo si permette un'ultima rottura rispetto alle aspettative di questo *volgo* disprezzato, per quanto si veda costretto a tenerlo in conto. In effetti se il principe Landino si fosse limitato ad uccidere solo i banditi, ci saremmo trovati di fronte ad un finale tipico di tragedia *morata*, nella quale i malvagi ricevono il loro meritato castigo. Tuttavia risulta che muore anche un innocente: il cavaliere Oronte, vittima involontaria del furore vendicativo del potere.⁵⁵ L'ordine ricostituito mediante il castigo dei colpevoli presenta così un'incoerenza che non ci lascia del tutto tranquilli. Così come ci aveva inquietato la morte di Marcela avvenuta non a causa del disegno tramato dai suoi sequestratori, bensì come frutto del caso.

Ci troviamo quindi di fronte ad un finale formalmente morale iscritto nei canoni dell'ortodossia ideologica; un finale tuttavia scomodo, analogo, del resto, a quello di alcune tragedie di Giraldi: nell'*Arrenopia* o in *Selene* ed in alcuni casi portati ad un estremo inverosimile, come in *Euphemia* e in *Epitia*, la riconciliazione finale degli sposi è formalmente inappuntabile, ma non ci si può dimenticare che gli sposi che, finalmente rappacificati, sono stati vicini ad uccidere le rispettive mogli (e nel caso di *Selene* era quasi avvenuto anche il contrario), arrivando quindi alla massima rottura possibile. È forse possibile dimenticare il tutto e fare come se niente fosse accaduto? È discutibile, come osserva acutamente Amelia García-Valdecasas citando come esempio *Epitia* in cui «se discute la condena o no de un violador, si

⁵⁵ Questa morte di un innocente, apertamente in contrasto con l'assenza di casi analoghi in Giraldi, eccetto il caso isolato ed eccezionale della morte dei figli di Orbecche utile a sottolineare maggiormente la mostruosa malvagità di Sulmone, è assai vistosa ed è spia efficace delle differenze di impostazione ideologica tra un autore e l'altro.

un matrimonio legítimo impuesto a este se considera una reparación suficiente».⁵⁶

Effettivamente non si può dir niente sul fatto che Giraldi fosse o meno cosciente di questa mancanza di coerenza tra il piano ideologico (che in ciò che si riferisce alla famiglia, alla politica e alla religione esige una riconciliazione finale) e quello strutturale narrativo, che non può ammettere cambi di parere e di opinione non giustificati se non dallo stesso svolgimento dell'azione. Non possiamo neppure affermare la stessa cosa nel caso di Virués, ma ciò che è assolutamente certo, qualsiasi sia il motivo, è che entrambi gli autori hanno, a nostro avviso, questo significativo elemento in comune.

È ovvio che esistono altri aspetti che ci fanno pensare che Virués (autore, non dimentichiamocelo, posteriore a Giraldi) ne conoscesse le opere. Abbiamo già fatto riferimento, per esempio, alla similitudine marina che trascende il prologo, come nota argutamente Weiger⁵⁷ per poi estendersi progressivamente come asse portante dell'opera.⁵⁸ E questo senza entrare nelle numerose riflessioni, da entrambi condivise, relative alla mutevolezza della Fortuna o ai misteriosi disegni della provvidenza, d'indiscutibile derivazione seneciana e che per questo non implicherebbe necessariamente un'influenza dell'italiano sul valenzano.

Comuni fonti strutturali presenta anche il racconto degli antecedenti storici (come è già stato detto, *La infelice Marcela* rispetta formalmente le tre unità) per quanto Virués lo disponga abilmente con l'opera già avanzata (versi 974-1055), mentre Giraldi preferisce ricorrere all'*Argomento* iniziale, da cui appunto prescinde in modo azzeccato Virués.⁵⁹

Omaggio indiscutibile (come già è stato detto) a *Orbecche* è l'apparizione di Oronte, il personaggio che muore senza colpa alcuna, vittima della furia cieca del principe. Omaggio che, assieme alle influenze e confluenze sinora esposte, evidenziano che Giraldi non solo era conosciuto bensì che inflù su uno dei maggiori tragediografi ispanici. Influenza che va ben oltre

⁵⁶ A. GARCÍA VALDECASAS, *La tragedia de final feliz. Guillén de Castro*, cit., p. 22. Dello stesso avviso è anche C. LUCAS, *De l'horreur au "lieto fine"*, cit., pp. 170 y 179, per esempio.

⁵⁷ C. VIRUÉS, *La infelice Marcela*, ed. di G. Weiger, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁵⁸ Similitudine questa del tutto in sintonia col gusto di Giraldi, sin dalla stessa *Orbecche*, come opportunamente documenta I. ROMERA PINTOR, ed. di *Selene* di G.B. Cinthio, Bologna, Clueb, 2004, p. 147, nota ai versi 950-952 del Secondo Atto.

⁵⁹ Nella sua opera più scrupolosamente classicista, *Elisa Dido*, Virués organizza la narrazione degli antefatti dell'azione in modo ancor più ingegnoso: spezzettandolo in numero pari a quello degli atti (cinque) in modo che in ogni atto ci venga proposta una parte di questa narrazione.

la mera frequentazione degli *Ecatommiti* come fonte argomentativa, arrivando ad incidere invece sulla concezione del genere tragico, sui suoi destinatari e sui suoi tratti strutturali.

CONCLUSIONI

Risultano quindi evidenti i prestiti dalle tragedie di Giraldi utilizzati da Virués così come altrettanto evidente è l'influenza determinante esercitata dalla teoria drammatica del ferrarese; tuttavia ciò che c'interessa mettere in risalto per concludere questo studio è il parallelismo del ruolo giocato da entrambi gli autori nell'ambito dei loro rispettivi paesi.

A prima vista sono poche le affinità che si potrebbero trovare in questi due uomini poiché enormi sono le differenze essenziali delle loro traiettorie esistenziali e delle loro circostanze sociali. Giraldi è un intellettuale puro. Professore universitario, cortigiano e segretario di un duca sovrano, non perde mai di vista la sua duplice condizione di pedagogo e servo e, quindi, non dimentica mai di voler allietare e «captar la benevolencia» dei suoi ascoltatori, siano questi alunni, un pubblico teatrale o i suoi signori. Allo stesso tempo, i suoi studi di medicina gli permisero di osservare da vicino la cruenza del dolore fisico e l'impotenza di fronte alla morte, sentimenti profondamente umani che seppe trasmettere nelle sue opere. In quasi settant'anni della sua vita solo alla fine e spinto dalla necessità, uscì dalla sua Ferrara natale, senza tuttavia uscire dal Norditalia, limitandosi a tornare nella sua città per morirvi.

Viceversa, per quel che riguarda Cristóbal de Virués si presenta di primo acchito come l'antitesi del raffinato e dotto *nobile ferrarese*. Di famiglia umanista, ma uomo prevalentemente d'azione, capitano dei *Tercios de España*, partecipò al pari di Cervantes alla battaglia di Lepanto e prese parte a varie campagne militari soprattutto a quelle italiane, in cui ebbe modo di risiedere per lunghi periodi. Tutte queste esperienze di vita, oltre evidentemente ad arricchirne i suoi orizzonti esistenziali, ebbero ovviamente ripercussioni sulla sua personalità e, di conseguenza, sulla sua opera.

Tuttavia queste due personalità apparentemente così inconciliabili vengono accomunate da un'identica eleganza aristocratica, da una profonda cultura classica, da uno stesso ideale di perfezione morale da cui traspare una identica raffinatezza spirituale e che entrambi seppero plasmare come nessun altro nelle loro creazioni drammatiche, in cui è inoltre possibile ritrovare un'inquietudine (profonda, soprattutto in Virués) di fronte ad un mondo che si stava eccessivamente allontanando da questo stesso ideale.

D'altro lato Virués lo si può paragonare a Giraldi anche in virtù della ripercussione che ebbero le sue tragedie in Spagna, soprattutto tra il pubblico colto, così come quelle di Giraldi in Italia. Entrambi godettero del riconoscimento, del prestigio e della considerazione dei loro contemporanei. Entrambi condivisero lo stesso amore per il teatro e cercarono e resero esemplare la sua funzione altamente educativa; entrambi cercarono di estirpare i vizi e di elevare il pensiero mediante una «exposición bella y moral a la vez»⁶⁰ e con l'adozione di linguaggio «puro» e «noble». Il *beau langage* di cui parlerà quattro secoli più tardi un eccezionale uomo di teatro come Louis Jouvet; «bel linguaggio» che è in definitiva la grande regola di tutte le regole, la grande unità che regge il teatro universale.

⁶⁰ *Preceptiva dramática española*, cit., p. 51.

Estratto dal volume:

GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO
GENTILUOMO FERRARESE

A cura di

Paolo Cherchi, Micaela Rinaldi e Mariangela Tempera