

## MOTS CONVERTIS EN GESTES: LE THÉÂTRE DE GIAMBATTISTA GIRALDI CINTHIO

### ABSTRACT

*La fascination pour la parole et le jeu multiple qu'il a su en tirer est un des principaux atouts et attraits de la production dramatique de ce grand innovateur théâtral : Giambattista Giraldi Cinthio. « La force et la fureur » de ces mots terribles qui projettent et matérialisent des gestes monstrueux ou grandioses engendrent terreur et pitié ou bien forcent l'admiration. Nous les visualiserons à travers les récits de ces faits atroces ou héroïques rapportés par un témoin ou un messager, notamment dans Orbecche, Didone, Cleopatra et Euphimia<sup>1</sup>.*

Ce fin critique que fut Walter Moretti observe, dans un de ses derniers essais<sup>2</sup>, que Giraldi se situe entre deux générations de poètes ferrarais : l'Arioste et Le Tasse. Ce n'est peut-être pas un hasard que Giraldi se situe entre ces deux poètes, peut-être parmi les plus puissants créateurs de rêves devenus réalités dans la mémoire collective des Européens. Placé au cœur de ces deux générations, Giraldi éprouve la même fascination pour la parole qui leur est propre. Comme il ne pouvait être autrement chez Giraldi, cette

---

<sup>1</sup> Nous avons travaillé sur les éditions suivantes : pour *Cleopatra*, l'édition de M. Morrison et P. Osborn, Exeter, Université d'Exeter, 1985 ; pour *Orbecche* l'édition de R. Cremante, dans *Teatro del Cinquecento (1). La tragedia*, Milan - Naples, Ricciardi, 1988, p. 261-459 ; pour *Didone et Euphimia*, les éditions de I. Romera Pintor, Madrid, Editorial Complutense, 2008.

<sup>2</sup> Voir Walter Moretti, « Dall' "Orbecche" al "Discorso" su l'uomo di corte », dans *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, éd. de P. Cherchi, M. Rinaldi et M. Tempera, Florence, Olschki, 2008, p. 29-39.

fascination se manifestera dans son œuvre à travers l'action dramatique<sup>3</sup>. Le Ferrarais jouit particulièrement de cet espace verbal où sa parole devient multiple, changeante, et ses mots « soavi et efficaci » sont capables de modifier les cœurs de son auditoire par le biais des gestes des acteurs (des gestes qui seront souvent remplis de colère furieuse et de mots haineux qui délient les « nœuds de vipère » dont parle Mauriac, déchaînant les forces obscures et destructrices, cachées dans le cœur des hommes). Certains seront revêtus d'une sereine grandeur pour exalter les faits héroïques qui forcent l'admiration des spectateurs et font émerger leurs plus nobles sentiments. D'autres encore représentent des joutes chevaleresques à la manière de l'Arioste, afin de flatter les goûts romanesques d'un auditoire ivre de panache et de gloire.

Giralaldi débute sa carrière théâtrale par un coup d'éclat qui s'avère un coup de maître. En 1541 sa première tragédie, qui porte un nom de femme, *Orbecche* – déformation barbare du nom biblique de Rebecca – inonde de meurtre et d'horreur Ferrare et toute l'Europe et y déclenche une avalanche de tragédies sanglantes, sans précédents à la Renaissance<sup>4</sup>. Giralaldi crée et met en scène l'un des drames les plus atroces d'une famille digne d'Atrée et de Thyeste (trahison, meurtre, inceste). Dans le premier acte, entourée des furies infernales et accompagnée de Némésis en personne (la déesse de la justice implacable), l'ombre vengeresse de Séline hurle sa douleur et sa haine envers Sulmone, son époux, et surtout envers sa fille, Orbecche, qui a épousé Oronte à l'insu de son père. L'ombre de Séline prédit la plus atroce et sanglante revanche sur son époux et sa fille. En effet, Orbecche s'était rendue coupable, dans son enfance, d'avoir dévoilé innocemment à son père l'inceste commis entre sa mère et son frère aîné. Ivre de rage, Sulmone, roi de Perse, « l'aspro padre, / [...] padre traditore / [...] padre iniquo » (v. 259-60), avait tué sa femme Séline et son fils de sa propre main. La vengeance prédite par l'ombre de Séline est déjà en cours quand la pièce commence.

---

<sup>3</sup> À ce propos, voir Irene Romera Pintor, « Giralaldi Cinzio: un homme de cœur pris dans la tourmente de la Cour de Ferrare: de "l'Altile" à "l'Arrenopia" », *Italique*, XVIII (2015), p. 111-30 et aussi la bibliographie actualisée dans le site web de la revue « online ad accesso libero : *Studi Giraldiani. Letteratura e Teatro* (www.studigiraldiani.it) ».

<sup>4</sup> Marco Ariani signale dans ce contexte : « il Giralaldi poté vantarsi di aver sollecitato, grazie al suo esempio, nuovi componimenti tragici, cosicché, fra il 1542 e il 1552, furono scritte e rappresentate più tragedie che nei precedenti trecento anni » (voir Marco Ariani, *Il teatro italiano (I). La tragedia del Cinquecento*, Turin, Einaudi, 1977, p. 81).

Orbecche, son époux Oronte et leurs deux jeunes enfants sont revenus en Perse, à la cour de Sulmone, attirés par sa fausse promesse de pardon. Or celui-ci, rempli de rage meurtrière, massacre d'une façon atroce Oronte et les deux enfants. Giraldi met dans la bouche d'un messenger le récit de cette boucherie<sup>5</sup>. Les paroles entrecoupées du messenger, qui vacille sous l'effet de l'effroi, glacent les dames de la cour, qui composent le Chœur : « Dunque cosa vist'ho via più crudele, / Che 'n parte alcuna unqua veder si possa » (v. 2076-7). Il anticipe l'horreur du message qu'il vient transmettre avec des mots remplis de mystère et de funestes augures, et se montre stupéfié par la barbarie humaine, dont la cruelle férocité dépasse celle des bêtes sauvages :

[...] Oh, che giova  
Viver ne le città più che ne' boschi,  
Se crudi più d'i lupi e più de gli orsi  
Gli uomini in esse sono? Qual mai fiera  
Ne' più solinghi luochi ritrovossi,  
Ch'usasse crudeltà nel proprio sangue? (v. 2070-5).

Ces mots projettent déjà un halo d'angoissante incertitude qui ira *crescendo* au fur et à mesure que les dames lui poseront des questions toujours plus pressantes. Devant nous se dresse alors ce lieu sinistre, lieu obscur, caché au plus profond d'une haute tour, où suinte et remonte l'odeur du sang des meurtres atroces commis entre ses murs épais qui étouffent les cris des victimes innocentes dans l'obscurité profonde qui les cache :

Giace nel fondo di quest'alta torre  
In parte sì solinga e sì riposta,  
Che non vi giunge mai raggio di sole,  
Un luoco dedicato a' sacrificii  
Che soglion farsi da' Re nostri a l'ombra,  
A Proserpina irata, al fier Plutone;  
Ove non pur la tenebrosa notte,  
Ma il più orribil orrore ha la sua sede (v. 2122-9)<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Le discours du messenger remplit entièrement l'Acte IV qui se compose d'une unique scène.

<sup>6</sup> Pour les antécédents littéraires de la description de ce lieu sinistre – depuis le Thyeste de Sénèque jusqu'à *L'Orlando Furioso* de l'Arioste – voir l'édition de Renzo Cremante, *Orbecche*, *op. cit.*, p. 392, note aux v. 2122-9.

Ces mots terrifiants dressent la scène d'un abattoir humain. Oronte, à qui Sulmone a déjà tranché les deux mains et tué son premier enfant, lève ses moignons ensanglantés pour supplier que soit épargné son plus jeune enfant, blotti contre lui, accroché à sa poitrine, que le monstre lui arrache, comme un chien enragé déchiquette sa proie : « Sulmon, poi che 'l fanciullo andò ad Oronte, / Lo seguì, come can ch'acceso d'ira / Segua pel bosco timidetta damma » (v. 2201-3). Les supplications du malheureux Oronte, qui faisaient pleurer « le mura e i duri sassi » et trembler d'horreur ce lieu affreux, ne font qu'augmenter la joie sadique du meurtrier. Ainsi, l'atrocité de la scène s'accroît avec la jouissance du roi devant les implorations de sa victime :

Godeva a queste voci il traditore,  
A queste voci ch'averian spezzato  
Una selce, un diamante, e fatto molle  
Un cor d'acciaio. E quasi che godesse  
Ch'Oronte si dolesse lungamente  
Del suo tormento e de la morte rea  
De' due figliuoli, il micidial si stava  
Come ridendo a le parole intento (v. 2271-8).

Dans un terrible geste fatal, Sulmone, ne pouvant arracher l'enfant des bras de son père, les transperce tous deux d'un même coup. Ces actes criminels sont le prélude d'autres encore plus abominables : « Quel che fine vi par, principio è stato / A maggior male, a più scelerat' opra » (v. 2305-6). Devant les dernières convulsions de l'enfant, accroché au cadavre mutilé d'Oronte, Sulmone l'achève sans pitié :

Sì tosto com'a Oronte il capo tolse,  
Levogli da le braccia il figlio, il quale  
Stretto era ancor dal miserabil tronco;  
E veggendolo pur torcersi alquanto,  
Due volte e tre nel delicato petto  
Il percosse il crudel, tal ch'ei col sangue  
Spirò del tutto l'anima innocente (v. 2334-40).

Tout gluant et ruisselant du sang de ses victimes, le roi n'en est pas encore rassasié : Sulmone perd définitivement toute trace d'humanité.

Transformé en fauve, ivre de sang, le personnage atteint le comble de sa monstruosité.

A guisa di leon [...]
[...] che quanto vede il sangue
Più correr per li campi, tanto avampa
Più d'ira e di disdegno e via più cresce
L'appetito del sangue e de la morte (v. 2281-5).

Par un raffinement de cruauté, Sulmone s'acharne sur les cadavres, les mutilé, leur coupant la tête et les extrémités, pour les disposer affreusement sur des plateaux d'argent ciselé. Et, comble d'impiété, Sulmone, « asperso di sangue » jette le corps mutilé d'Oronte « a i nibi, a gli avoltori, a i cani » (v. 2321). Mais le sadisme du roi ne se révèle en plein que dans les dernières scènes lorsqu'il offre ce monstrueux cadeau comme signe de réconciliation à sa fille. Ses paroles mielleuses glacent d'effroi la malheureuse Orbecche : « Così, figliuola mia, vo' che tu faccia. / Or leva quel zendado et ivi sotto / Vedrai la mia allegrezza e 'l tuo contento » (v. 2736-8). Soupçonnant la duplicité de son père, Orbecche hésite à dévoiler le contenu des plateaux : « Par che tema la mano avvicinarsi / A quel zendado, il core in mezzo il petto / Mi trema e par ch'io non ardisca alzarlo » (v. 2739-41).

Le monstre a hâte de savourer le déchirement de sa fille, qui hésite encore à soulever le tissu. Le spectateur, connaissant l'atroce contenu des plateaux, ne peut que trembler en anticipant la terrible scène : « Che tardi, figlia ? Leva arditamente, / Che vedrai quel che t'aprirà qual sia / Verso di te il mio core » (v. 2742-4). Orbecche finit par découvrir les macabres dépouilles de son mari et de ses enfants. L'excès de cette souffrance inhumaine déchaîne chez l'infortunée un déferlement des forces les plus obscures de son être, qui la convertissent en ménade sanglante : « Altro non è 'l suo viso che dolore / E sol dal cor l'escon lamenti e grida / E come forsennata, or quinci or quindi / Crudelmente guatando, aggira gli occhi, / Che due facelle sembrano di fuoco » (v. 2881-5). À son tour, Orbecche tue et déchiquette son père avec une exultante férocité : « [...] Oh quanto sangue / Versa d'ambo le piaghe ! Ma che veggio ? / Puot'esser tal furore in petto umano ? / E spezialmente in una donna ? Il capo / Gliele leva dal collo e da le braccia / Ambo le mani » (v. 2843-8). Ce n'est pas seulement par esprit de juste vengeance qu'Orbecche s'acharne sur le cadavre de Sulmone, lui

couplant tête et mains, mais aussi par la volonté de Giraldi de recomposer de ce fait l'unité d'une famille maudite, où la fille – avant de se donner la mort – reproduit les gestes monstrueux du père commis sur son mari Oronte et ses enfants.

Tout autre est l'atmosphère des deux seules pièces à sujet historique, *Didone* et *Cleopatra*, que Giraldi a produit sans enthousiasme surtout pour *Cleopatra* mais qu'il composa en signe d'obéissance à son seigneur<sup>7</sup>, le Duc Hercule II, « cuius nomen semper mihi in ore versabitur dulcissimum »<sup>8</sup>. Le nom seul de ces deux reines est associé à une telle charge de passions et de fatalité que le spectateur est transporté d'emblée dans un monde héroïque suspendu entre l'histoire et la légende. Toutes deux s'infligent volontairement la mort : Cléopâtre pour se dérober à une humiliation publique et se réunir éternellement à Marc Antoine, son époux ; et Didon, dévorée par un amour frustré, pour retrouver l'honneur perdu. Pour rapporter le récit de ces deux morts, Giraldi choisit avec soin des mots dénués ici de toute affectation hyperbolique, qui par leur simplicité même montrent d'un côté l'extrême désarroi de Didon, et de l'autre la majestueuse sérénité de Cléopâtre. Ce sera encore une fois par le biais d'un personnage secondaire que ces paroles et ces gestes nous seront transmis.

La suivante de Didon, au début du cinquième acte, nous la dépeint comme une reine échevelée, la raison à demi perdue, offrant des sacrifices au dieu Bacchus, le dieu de la démesure : « E co' capelli per le spalle sparsi, / Scalza da un piede con terribil voce, / [...] / Tornata è in corte di più rabbia accesa, / Che mai veduta fosse irata Tigre. / Hà di foco, e di sangue accesi gli occhi, / Come ebra fosse, e sacrificio à Bacco / Facesse [...] » (v. 2677-86). Les paroles de la suivante visent à inspirer l'empathie du spectateur pour l'apparition de Didon pieds nus, les cheveux épars, les yeux égarés. La reine entonne un *lamento* élégiaque, d'une étrange douceur résignée. La

---

<sup>7</sup> Peut-être que le dirigisme du duc a été survalorisé par la critique en étudiant les œuvres de Giraldi. Il nous semble plutôt qu'entre Hercule II et le dramaturge il y avait un rapport de confiance mutuelle qui lui faisait accueillir de bonne grâce, malgré quelques réserves, toutes ses suggestions, rapport semblable à celui qui s'établirait un siècle plus tard entre Louis XIV et Molière.

<sup>8</sup> Voir l'édition très complète de Susanna Villari, G. B. Giraldi Cinzio, *Carteggio*, Messina, Sicania, 1996, p. 392 (lettre 113).

répétition obsédante des verbes « mourir » et l'invocation plaintive à sa sœur Anne étreignent le cœur du spectateur d'une pitié angoissée :

Che debb'io dunque far misera ? debbo  
Oime morire [...].  
A che viver, Didon ? [...]  
Mori, misera te, mori infelice,  
E dà fin, col morire al tuo disnore.  
Anna Sorella, Sorella Anna [...]  
Sete stata cagion d'ogni mio male (v. 2701-13).

Bientôt la résignation cède à la rage d'avoir été trompée et de s'être elle-même trompée sur son amant. Didon se ressaisit. La conscience due à son rang, à sa dignité de reine, prend le dessus. Ses plaintes se transforment en violentes imprécations et en prophéties terribles : la guerre entre Carthage et Rome, la naissance du futur Hannibal « vendicator così fiero » qui fera trembler les fondations de la ville ennemie, la haine éternelle qui divisera à jamais sa race et celle de l'infidèle Énée :

Prego, che con battaglia horribil sia  
Da que' popoli in arme aspri, e feroci  
Combattuto [...]  
Ma mora, com'hor'io, nanzi il suo tempo,  
[...] e mai  
Pace non sia fra quella gente, e voi ; [...]  
E da l'ossa mie nasca un così fiero  
Vendicator del ricevuto oltraggio,  
Ch'à fuoco, à ferro, e à gran stratio meni  
Con mirabil valore il Troian seme (v. 2746-65).

La pitié et la crainte luttent dans le cœur des spectateurs et ces sentiments sont aggravés par l'irruption soudaine d'un messager qui décrit, avec une succession d'exclamations et de questions rhétoriques, la désolation qui a submergé la cour de Carthage : « O Giove, che potea più doloroso / Più miser, più infelice à questa corte / Venir di quel, che l'è avvenuto ? Ò sorte, / Sorte crudele » (v. 2948-51). Le messager hésite à transmettre l'affreuse nouvelle de la mort de la reine, et ce n'est que pour obéir aux injonctions pressantes de la sœur de Didon, Anna, qu'il se résout enfin à relater les événements avec un fil de voix : « [...] La Sorella / Vostra,

e nostra Reina (à pena i' posso / Spirito haver sì, ch'io vel dica) morte / Con la sua propria man si hà data » (v. 3001-4). Anna, effarée, ne peut que demander, sans y croire encore, « Dunque / Morta è Didon ? ». La confirmation du messenger sonne comme un glas : « E morta » (v. 3005). Le caractère dramatique de la scène est rehaussé par la répétition du mot « morta », qui accentue l'effet funèbre de ses paroles. Après la brutalité de cette révélation stupéfiante, le messenger va dérouler devant la cour et le spectateur toute la séquence du suicide de la reine. Ici aussi, Giraldi reprend le même procédé littéraire employé dans *Orbecche*, il relate au style direct les paroles de Didon au moment de sa mort. L'emploi des sonorités atténuées en accentue la douceur et la sérénité : « Dolci, e soavi spoglie ; mentre i Fati / Volsero, e Dio, hor ricevete questa / Anima, [...] » (v. 3058-60). La reine exhale, en de longs soupirs, son regret et sa douleur d'avoir trahi la mémoire de Sichée, son époux, à cause d'un amour insensé :

[...] Sicheo, molto più volentieri  
L'alma ti renderei, se del tuo foco  
Sol arsa fosse [...]  
Prendila tal qual la ti posso dare,  
E s'oltraggio ti hò fatto, à darmi à un'altro,  
Amendilo hora il sangue [...]  
Per la macchia lavar, ch'à l'honor mio  
Hà impressa il crudo, e disleal Troiano (v. 3038-48).

Les paroles rapportées par le messenger se combinent avec le geste de Didon, qui prend l'épée qu'Énée lui avait offerte pour se suicider : « E questo detto, prese in man la spada, / Che lasciata le haveva in corte Enea » (v. 3049-50). Ce même geste sera repris à la fin de la pièce par Anna, qui terminera sa vie de la même façon que sa sœur<sup>9</sup> :

Questa spada medesma, questa istessa  
Spada crudel, ond'è caduta morta  
Miseramente la Sorella mia,  
Hor con lei manderammi à l'onde stegie.  
Spada crudel, simile à quel crudele,  
Che ti hà lasciato, quì à la morte nostra (v. 3155-60).

---

<sup>9</sup> Voir Corinne Lucas Fiorato, « Giraldi Cinzio e il suicidio negli "Ecatommiti" », *Critica letteraria*, XLI, 159-160 (2013), p. 443-59.

On le voit, ici aussi l'unité de la famille est reconstruite par le parallélisme des gestes dans la mort des deux sœurs, unité que Giraldi avait déjà souligné dans *Orbecche*<sup>10</sup>.

Bien différent est le ton du récit de la mort de Cléopâtre. Ici point d'élégie funèbre, point de lamentations pathétiques répétées par le Chœur ou par la Cour. Le grand prêtre égyptien est le messager choisi par Giraldi pour rapporter la mort de Cléopâtre, dans le but de lui accorder la dimension d'un rituel, grandiose et sacré. Au dernier acte, devant Octave et les généraux romains, leurrés par les fausses promesses de vie de la reine, le grand prêtre commence par relater solennellement les funérailles d'Antoine. Il rapporte les expressions d'amour de la reine envers son époux. À nouveau, Giraldi augmente le caractère dramatique de ces paroles par l'utilisation du style direct qui nous permet de voir apparaître devant nous une Cléopâtre drapée dans sa douleur :

Caro marito mio, quanto mi è stato  
Questo poco di tempo ch'io son vissa,  
Senza te, duro! [...]  
"O Marco Antonio – disse – o Marco Antonio,  
Perché, come il sepolcro tuo di pianto  
Bagno, misera me, così non posso  
Spirar ne le tue braccia il fiato estremo ?" (v. 2938-60).

À nouveau les sonorités de ces paroles rapportées augmentent l'effet d'une émotion contenue et d'autant plus aigüe. La mort programmée de la reine et de ses deux suivantes se déroule devant l'auditoire comme dans une séquence cinématographique. Sans stridences, sans excès de pleurs, Cléopâtre égrène ses adieux : « [...] Ahi quanto mutata abbiam fortuna / Tu et io [...] » (v. 2994-5). Puis, après avoir disposé sa couche et revêtu ses atours royaux, avec une douceur infinie, la reine s'inocule le poison mortel :

---

<sup>10</sup> Cette tendance giraldienne à refermer la boucle des gestes des principaux acteurs dans ces deux tragédies s'étendra par la suite à l'action même du reste de sa production, ce que Corinne Lucas Fiorato a finement qualifié de « structure circulaire » (voir Corinne Lucas Fiorato, *Le personnage de la reine dans le théâtre de G. Cinzio*, dans *La corte di Ferrara e il suo mecenatismo, 1441-1598*, éd. de M. Padeade, L. Waage Petersen, D. Quarta, Modena, Panini, 1990, en particulier p. 291).

E quasi lieta disse : “Ecco che viene  
O Marco Antonio, a te la tua Cleopatra,  
Per non si dipartir più da te mai.  
Accolla lieto, come la solevi  
Accor, quando eri seco in questa vita,  
Ch’ella per esser teco, ora abbandona” (v. 3018-23).

Comme nous sommes loin de la mort forcenée d’Orbecche, du suicide par l’épée et le feu de Didon, avec cette entrée sereine et majestueuse dans l’infini de l’au-delà « come da soave sonno oppressa » (v. 3024) pour rejoindre un époux idolâtré. L’exclamation d’Octave, le vainqueur, condense et résume l’image d’un amour légendaire qui restera à toujours attaché au nom de Cléopâtre et Marc Antoine : « Ismisurato amore, è stato quello / Di ambidue questi » (v. 3031-2).

Presque deux décades plus tard, Giraldi va opposer un démenti brillant à ceux qui ont voulu voir en lui un dramaturge immobiliste qui ne fait que répéter les mêmes formules. La mort inattendue et prématurée du Duc Hercule II place sur le trône son héritier, le jeune et bouillonnant Alphonse d’Este. Nouveau seigneur, nouveaux besoins, nouveaux plaisirs, nouvelles mesures. La première sera celle de se débarrasser du fidèle et vieux serviteur de son père au premier prétexte venu<sup>11</sup>. Mais avant de le congédier définitivement, aussi bien du secrétariat que de ses états, Alphonse lui demande de composer un nouveau divertissement pour sa cour: une pièce où les « atti di cavaleria » seront privilégiés. Giraldi va exaucer ce souhait. Ce sera d’abord l’*Euphimia*, et plus tard *Arrenopia*. Les brillantes scènes de combat que Giraldi met en scène dans ses deux dernières pièces *Euphimia* et *Arrenopia*, culminant avec le combat singulier d’Acharisto et Philone dans *Euphimia*, et entre les champions du roi d’Écosse et du roi d’Irlande dans *Arrenopia*, préfigurent déjà les comédies de cape et d’épée, où l’intrigue amoureuse s’imbrique dans l’action dynamique des faits d’armes et le

---

<sup>11</sup> Giraldi, très souvent perclus d’arthrite et d’accès de goutte, doit garder le lit durant des mois. C’est ce qui causa son erreur, commise dans la rédaction d’un document de chancellerie qui fut le prétexte dont se saisit Alphonse II pour le destituer. Dans une lettre pathétique, écrite le 9 mai 1561, Giraldi offre ses plus plates excuses à Alphonse II d’Este et se met sous la protection du nom de Pigna, « mio come figliuolo », pour avoir son soutien. Pigna, paraît-il, lui aurait fait procurer ses émoluments jusqu’à son départ en mars 1563. Voir G. B. Giraldi Cinzio, *Carteggio*, op. cit., p. 367-8 (lettre 99).

cliquetis des duels d'honneur, que Shakespeare en Angleterre et Lope de Vega en Espagne illustreront brillamment au siècle suivant.

Euphimia, qui donne son nom à la pièce, selon un usage que Giraldi affectionne, est l'une des créations les plus attachantes de l'auteur ferrarais autant par sa fragilité que par les lourdes erreurs qu'elle sait expier et racheter. Dans *Euphimia* Giraldi commence à faire ses adieux à Ferrare, à toute sa vie antérieure, et il le fait avec l'élégance spirituelle qui le caractérise. Cette « cortese ironia » qu'il recommande aux jeunes aspirants à faire carrière dans la cour, et dont il se revêt toujours publiquement, quitte à laisser son cœur saigner dans sa correspondance privée. Et ce n'est pas la moindre des surprises que nous réserve Giraldi que de voir ce sexagénaire se mettre au diapason d'une jeunesse écervelée et piaffante comme celle du Duc et de son entourage. *Euphimia* est une pièce bruissante d'armes, qui va se terminer avec l'éclatant spectacle du duel singulier entre les deux princes rivaux, Acharisto et Philone<sup>12</sup>.

Tout le cinquième acte résonne de ce bruit d'armes. Dès la première scène, Giraldi campe le brillant déploiement des cavaliers bardés de fer des deux armées : celle de Philone, roi du Péloponnèse, venu au secours d'Euphémie, reine légitime de Corinthe et celle du roi consort, son époux, le fourbe Acharisto, monstre d'ingratitude et de haine. La rapidité de la première escarmouche, vaillamment menée par les cavaliers de Philone, est rapportée par le seul survivant des soldats corinthiens, Acero, qui halète encore sous l'émotion toute récente des faits extraordinaires dont il a été témoin :

ACH. E ch'è avenuto ?  
ACE. Egli è avenuto quello,  
Che pensar non havria potuto alcuno.  
[...]

---

<sup>12</sup> Voir l'étude de notre édition du 2008 (*Euphimia, op. cit.*), en particulier p. XXIII-XXIV et note 11, p. XXIII : « Para el estudio de la posible influencia del *Orlando Furioso* de Ariosto en esta escena y en las siguientes del acto V, véase el capítulo II de la introducción de Philip Horne, *Eufimia*, Lewiston, Edwin Mellen Press, 2003. De cualquier forma, la tradición de relatar un duelo entre dos caudillos hunde sus raíces en la más alta antigüedad, desde los orígenes de la Épica hasta su resurgir en el Romanticismo, cuyo más claro exponente es quizá Victor Hugo con *La légende des siècles* donde podemos encontrar los ecos de todos los combates singulares entre héroes cantados por las distintas generaciones de poetas, en el poderoso relato de la lucha cuerpo a cuerpo entre Olivier y Roland ».

Quando, ecco, non so come, in un momento  
Ci venter da traverso adosso tanti  
Cavalieri possenti, e bene armati,  
Che tutti à un tratto ivi aggirati fummo,  
Come le fiere aggiransi ne' boschi.  
Restammo impauriti [...]  
Fù tosto ucciso, e tutti gli altri seco,  
Eccetto me [...] (v. 2611-25).

Mais le véritable morceau de bravoure, digne de l'Arioste, se situe près du dénouement<sup>13</sup>. Bien entendu, pour le plus grand plaisir des spectateurs, Giraldi a recours aux images et aux procédés épiques, ce à quoi la lecture du *Roland furieux* les avait habitués. Dans la lignée des livres de chevalerie, les deux armées décident d'obéir au champion du duel final qui se déroulera entre les deux chefs d'armée, Acharisto et Philone<sup>14</sup>.

Sans doute dans tous les esprits des spectateurs étaient présents les tournois chevaleresques que le roi de France Henri II, cousin du duc de Ferrare, avait convoqués le 30 juin 1559, à Paris<sup>15</sup>, pour fêter le double mariage de sa sœur Marguerite avec le duc de Savoie et de sa fille aînée Isabelle avec son puissant voisin Philippe II d'Espagne. De même, les plus âgés de l'auditoire se souviendraient aussi sans doute du cartel échangé entre Charles Quint et François I<sup>er</sup> en vue d'un affrontement singulier, peu de temps après le sac de Rome. Dans *Euphimia*, le récit exultant du capitaine de Philone, Promaco, nous fait revivre ce combat singulier avec des paroles riches en images hyperboliques qui renforcent la force visuelle de l'action :

---

<sup>13</sup> Même Philip Horne (un critique qui a toujours fait preuve à l'égard de Giraldi d'une objectivité frisant l'incompréhension) a succombé au charme évident du récit de ce duel et n'a pu résister la tentation de le recréer personnellement en vers anglais (voir le chapitre II de l'édition de Philip Horne, *Eufimia, op. cit.*, p. 23-4).

<sup>14</sup> Notons en outre que cette connaissance sur les joutes et les duels de la part de Giraldi ne peut surprendre si l'on considère aussi que le juriste Alciato, une autorité en la matière, avait été son collègue, et que Pigna lui-même avait écrit un traité sur ce sujet.

<sup>15</sup> « Rue Saint-Antoine, près du palais des Tournelles, résidence de Henri II [...] Le roi mourut le 10 juillet suivant de cette blessure, et défendit en mourant que Montgomery fût inquiété, ni recherché pour ce fait en aucune manière » [voir <http://www.france-pittoresque.com>. D'après « Histoire générale de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours » (Tome 4) par Abel Hugo, paru en 1841]. Voir aussi la note 16.

Fermato questo, ambi co' stocchi nudi  
Arditamente a ritrovar si andaro,  
Non furo mai due Tori innamorati  
Sì ardenti in guerra, se per la giuvenca  
Vengono a rissa, come eran costoro,  
Di quà, di là venian colpi mortali,  
E s'udia risonar, per tutto, il bosco  
De le percosse, e si vedeano uscire  
Da que' gran colpi, non dirò faville  
Ma gran lampi di fuoco, sotto l'Etna (v. 2904-13).

C'est un ruissellement d'images. Giraldi utilise un langage clair, puissamment charpenté, porté par une forte structure sonore. L'extraordinaire pouvoir d'évocation des paroles de Promaco, qui emploie des images comme celle de deux taureaux en rut, luttant à mort, ou bien le feu vomi par les cratères de l'Etna, les antithèses démesurées, les coups titaniques dont les bois résonnent, l'image de la nature elle-même appelée au combat, réussit à reconstruire prodigieusement cette lutte colossale entre les deux champions, d'autant plus dramatique que les forces des antagonistes sont de semblable mesure, ce qui augmentera le suspense chez l'auditoire et tiendra les deux armées en haleine :

Stavano ambi gli esserciti sospesi  
Senza trar fiato, e senza batter gli occhi  
A la pugna crudel, dubbiosi dove  
Cader devesse la vittoria, tanta  
Vedeano in ambi lor destrezza, e forza,  
Or nel menare, e nel parare i colpi,  
Che fortemente ambi facevano. [...] (v. 2917-23).

Le geste d'Acharisto, dont l'arme s'abat puissamment sur le casque de Philone – « Mentre Acharisto, con possente mano, / Philon percosse sù il lucente elmetto » (v. 2924-5) –, renvoie à celui, tristement célèbre, du roi Henri II, mort dans le tournoi que lui-même avait convoqué. La lance de son adversaire, l'Écossais Montgomery, se brisa contre le casque du roi de France et lui perça l'œil<sup>16</sup>. C'était par conséquent un geste connu de l'auditoire, destiné à susciter l'empathie des spectateurs.

---

<sup>16</sup> Dans son ouvrage, *Le beau XVI<sup>e</sup> siècle*, Simone Bertière décrit de la sorte ce célèbre épisode de l'histoire de France : « Après plusieurs victoires, il insista pour affronter une

Par ailleurs, il est à croire que Giraldi, qui s'impliquait personnellement dans la mise en scène de ses pièces<sup>17</sup>, offrait aux acteurs des indications précises et précieuses pour les guider à mimer avec leurs gestes les récits rapportés par les messagers ou par d'autres personnages chargés de relater les événements qui s'étaient déroulés hors scène. En fait, l'attention que Giraldi accordait à cette fusion de mots et de gestes est soulignée dans son *Discorso sulle commedie et sulle tragedie* :

Ma posto che l'apparato giovi molto alla scena, et gli histrioni che sono atti all'attione imprimano maravigliosamente, con la voce et co' movimenti, gli affetti nel core, dee non di meno il poeta, nel comporre la favola, usar ogni diligenza ch'ella habbia in sé, per le parole in essa poste, una occulta virtù, che, senza lo spettacolo, anco mova gli affetti negli animi di chi legge, sì che non paia che ciò avvenga solo per la forza dell'apparato.<sup>18</sup>

Or, l'importance des mots convertis en gestes de la part des acteurs s'avère particulièrement décisive dans les récits rapportés par les personnages, que ce soit le récit de crimes épouvantables, de faits héroïques, de duels ou de morts. Il n'est point surprenant alors que plus d'une spectatrice ait été sur le point de s'évanouir lors de la première représentation de l'*Orbecche*, où l'acteur Clarignano Sebastiano Montefalco avait joué le rôle du messager et avait mimé son récit rempli d'horreurs avec un réalisme frappant et profusion de gestes<sup>19</sup>. Cependant, les gestes ne

---

dernière fois son capitaine de gardes, l'Écossais Montgomery. Dans sa précipitation, il s'était contenté d'abaisser la visière de son casque, omettant de l'assujettir au moyen du crochet de fermeture. Le choc de la rencontre fut violent, la lance de Montgomery l'atteignit à la tête et se brisa en soulevant la visière. Deux longs éclats de bois acérés pénétrèrent l'un dans l'œil gauche, l'autre dans le front au-dessus de l'œil droit. [...] Henri expira dans les bras de sa femme le 10 juillet 1559 ». Voir *Le beau XVI<sup>e</sup> siècle*, Éditions de Fallois, 2013, p 304-5.

<sup>17</sup> Voir Federico Doglio, « Sulle prime rappresentazioni dell'«Orbecche» e Giraldi 'corago' », *Critica letteraria*, XLI, 159-160 (2013), p. 291-307.

<sup>18</sup> G. B. Giraldi Cinthio, *Discorsi intorno al comporre, rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, éd. de Susanna Villari, Messine, Centro interdepartimentale di studi umanistici, 2002, p. 308.

<sup>19</sup> G. B. Giraldi Cinthio, *Discorsi...*, *op. cit.*, p. 268-9 : « [...] Come avvenne, messer Giulio, della guerriera vostra, la quale nella rappresentatione della nostra *Orbecche*, veduta la testa di Oronte, la persona del quale voi rappresentavate, subito cadde come morta, non altrimenti che se voi veramente havesse veduto morto. Ma non fu ciò maraviglia in questa

peuvent se soustraire à l'efficacité des paroles du texte, tel que l'explique Giraldi dans son *Discorso* : si d'une part, les gestes et le jeu des acteurs impriment merveilleusement, par la voix et le mouvement, les affections dans le cœur, d'autre part, ces gestes seraient sans effet si les mots seuls n'avaient pas une secrète vertu, les rendant – même en dehors du spectacle – aptes à émouvoir l'âme de celui qui les lit : « [...] quantunque la commiseratione et l'horrore venga dall'effetto della favola, non hanno però forza alcuna se l'ingegno del poeta non vi adopera soavi et efficaci parole »<sup>20</sup>.

Ce qui n'est pas l'un des moindres attraits de cet auteur surprenant que fut Giambattista Giraldi Cinthio.

**Irene ROMERA PINTOR**  
Universitat de València

---

giovane, che in donzella innamorata agevolmente cade il timore et la compassione. Maraviglia fu ben che in M. H., giovane straniero, vi havesse quella rappresentatione la forza che vi hebbe [...] queste attioni, se sono rappresentate da persone simili a voi et da altri che siano parimenti amaestrati dal nostro messer Sebastiano Montefalco [...] Che non si vide mai huomo c'havesse ugualmente i risi et i pianti in mano a sua voglia, et la voce et i gesti acconci a questi et a quelli, come egli gli ha et fa havere a tutti coloro che sono ammaestrati da lui, tal ch'egli solo si può dire l'Esopo e il Roscio dei nostri tempi » ; voir aussi p. 307 : « [...] perché la forza della viva voce è maravigliosissima, qualunque volta ella, accompagnata con l'attione, si acconcia alla qualità delle cose delle quali ella ragiona. Et in questo riesce maraviglioso il nostro Montefalco. Ho anchora, messer Giulio, negli occhi la maraviglia ch'io vidi in que' signori che il videro et l'udirono rappresentare il messo nella mia *Orbecche*. Mi pare di sentirmi anchora tremare la terra sotto a' piedi, come mi parve di sentirla allhora ch'egli rappresentò quel messo con tanto horrore di ognuno, che parve che, per l'horror et per la compassione ch'egli indusse negli animi degli spettatori, tutti rimanessero come attoniti [...] ».

<sup>20</sup> G. B. Giraldi Cinthio, *Discorsi...*, op. cit., p. 217. Voir au sujet de cette utilisation de la parole par Giraldi dans son théâtre la brillante analyse de Corinne Lucas Fiorato « *Narrazione e azione nelle tragedie di G. B. G. Cinzio* » dans *Nascita della tragedia di poesia nei Paesi Europei*, éd. de M. Chiabò et F. Doglio, Viterbe, Union Printing, 1991, p. 207-19.