

Università della Tuscia  
Dipartimento di Storia e Culture del testo e del documento

*Cinquecento*  
Testi e Studi di letteratura italiana

Studi - 7

PAOLA COSENTINO

CERCANDO MELPOMENE  
ESPERIMENTI TRAGICI NELLA FIRENZE  
DEL PRIMO CINQUECENTO



VECCHIARELLI EDITORE

2003

## INDICE

Introduzione p. 11

### Parte prima. I fatti

1. La tragedia in Occidente p. 21
  1. 1. Mitte precor Euripidem p. 21
  1. 2. Seneca «tragicus» p. 32
2. Fra latino e volgare p. 45
  2. 1. Poliziano, il teatro e la *Poetica* di Aristotele p. 45
  2. 2. Aldo Manuzio, «optimo humanista et greco» p. 49
  2. 3. Erasmo «graece et latine doctissimus» p. 56
  2. 4. Trissino e la *Sofonisba* p. 63
3. Primi esperimenti p. 73
  3. 1. Firenze, le riunioni degli Orti e la rinascita tragica p. 73
  3. 2. Aristocratici tragedi p. 86

### Parte seconda. Le forme

1. Il racconto (*Mâthos*) p. 103
  1. 1. Le trame p. 107
  1. 2. Un diverso modo tragico: le traduzioni p. 125
2. Il carattere (*Ethos*) p. 137
  2. 1. Eroine p. 138
    2. 1. 1. Le figure della cortesia:  
Sofonisba, Rosmunda, Ifigenia p. 140
    2. 1. 2. Le figure della passione: Didone e Tullia p. 151
  2. 2. Tiranni p. 163

2. 2. 1. Un tiranno sanguinario	p. 164
2. 2. 2. L'archetipo Creonte	p. 169
2. 2. 3. Demagoghi e usurpatori	p. 176
2. 2. 4. Sulla morte del tiranno: una citazione nascosta	p. 182
3. La vista ( <i>Opsis</i> )	p. 187
3. 1. Una regola pseudoaristotelica: l'unità di luogo	p. 191
3. 2. La funzione del macabro	p. 199
4. Alla scoperta di un lessico tragico.	
Considerazioni finali	p. 213
4. 1. Una poesia senza rima	p. 220
Appendici	p. 225
Bibliografia e Regesto bibliografico	p. 243
Indice dei nomi	p. 297

Overcome – O bitter sweetness,  
Inhabitant of the soft cheek of a girl –  
The rich man and his affairs,  
The fat flocks and the fields' fatness,  
Mariners, rough harvesters;  
Overcome gods upon Parnassus;

Overcome the Empyrean; hurl  
Heaven and Earth out their places,  
That in the same calamity  
Brother and brother, friend and friend,  
Family and family,  
City and city may contend,  
By that great glory driven wild.

Pray I will and sing I must,  
And yet I weep -Oedipus' child  
Descend into the loveless dust.

(W.B. Yeats, *From the 'Antigone'*,  
in *The winding stair and other poems*)

## INTRODUZIONE

Questa è la storia di una rinascita. All'alba del secolo decimosesto, la tragedia greca torna alla luce, per la prima volta dopo molti lustri. Se ne fanno interpreti e traduttori volgari alcuni aristocratici fiorentini, che, sulle orme del Trissino, decidono consapevolmente di offrire alla tradizione italiana un esperimento nuovo, modellato sulla forma letteraria antica più prestigiosa: il genere tragico.

Rucellai, Alamanni, Pazzi de' Medici e Martelli, questi i rappresentanti di punta di un'«avanguardia poetica» tutta fiorentina, costituiscono il punto di arrivo di un percorso preciso che ha origine dai primi, maldestri tentativi di Leonzio Pilato di rendere in latino i versi dell'*Ecuba* euripidea. Le tappe della progressiva riapparizione dei tragici greci fra Quattro e Cinquecento saranno successivamente scandite dall'arrivo massiccio di manoscritti greci dall'Oriente, poi dalla pubblicazione delle alpine all'inizio del secolo ed infine dalle autorevoli traduzioni latine dell'*Ecuba* e dell'*Ifigenia in Aulide* realizzate da Erasmo nel 1506.

Ma il discrimine netto rispetto al passato è segnato dalla comparsa della prima tragedia regolare in lingua volgare, la *Sofonisba*, che inaugura una nuova modalità di approccio ai testi classici, basato su un attivo rapporto di confronto. L'esempio viene seguito e così nasce, fra il '15 e il '30, quella tragedia ellenizzante fiorentina che, attraverso la pratica dell'imitazione, sancirà la conquista di nuovi territori alla poesia. Del resto, il recupero del dramma antico viene stimolato non solo dall'autorità del Trissino, ma anche dal rinnovato interesse per lo studio del greco, che conosce proprio a Firenze, e dopo la straordinaria esperienza di Poliziano, una nuova, fortunata stagione. Accanto alla lettura diretta delle fonti classiche, si registra inoltre una significativa attenzione nei confronti della *Poetica* aristotelica che avrebbe avuto un'effettiva diffusione soltanto nella seconda metà del Cinquecento.

Giangiorgio Trissino indica la strada a un genere che troverà terreno fertile in un ambito, quello fiorentino, dove la pratica dei generi classici si coniuga con una formazione retorico-politica dai risvolti anche pratici: la tragedia si fa quindi veicolo di una prospettiva che è anche profondamente radicata nella realtà contemporanea. All'unicità esemplare dell'opera del vicentino in cui per la prima volta la storia antica viene trasformata in un dramma destinato alle scene, i fiorentini oppongono alternative tragiche variamente modulate sulla cifra "patetica" della *Sofonisba* che si arricchiscono di nuove implicazioni ideologiche. Ciò che importa qui sottolineare è che la via praticata da questi autori si rivela diffi-

cilmente percorribile, poiché porta alla definizione di un “classicismo” ellenizzante che non avrà continuatori sul terreno della drammaturgia. Le competenze greche maturate a Firenze avranno un seguito soltanto nella scuola filologica di Pier Vettori: ciononostante, è proprio questa breve stagione tragica d’inizio secolo che avrà il merito di aver affrontato e risolto per la prima volta tutta una serie di questioni (lessicali, metriche e contenutistiche) legate alla messa a punto di un “modello” tragico.

In effetti, i tragediografi fiorentini riorganizzano materiali di vario genere all’interno di una struttura di imitazione greca derivata dalla lettura delle opere dei grandi tragici. L’aderenza al modello determina una forma piuttosto omogenea dove manca un prologo separato e dove le scene si avvicendano nella tradizionale successione di prologo-episodio-esodo. In questo scrupoloso restauro, attento alle variazioni metriche che separano i momenti dialogati dai momenti corali, sta l’importanza del loro lavoro, cui non è stata dedicata, finora, l’attenzione che invece avrebbe meritato.

Chi erano dunque questi autori? Poeti, intellettuali, aristocratici coinvolti in prima persona nella vita politica fiorentina: questo, in sintesi, un profilo sommario che può rendere conto, solo parzialmente, della loro personalità. Ho voluto raccontarne la storia, dentro e fuori Firenze, per riuscire a comprenderne le ambizioni, gli orientamenti, gli obiettivi e per collocare la loro opzione “ellenizzante” all’interno di una prospettiva precisa. Pochi sono i drammi che sono stati scritti, poche le testimonianze dirette sul loro operato; pure, l’indagine qui affrontata sottolinea l’importanza di una vicenda da cui ha avuto origine la storia della tragedia moderna.

Il primo dato che emerge nell’analisi della produzione tragica fiorentina è quello relativo alla scarsa fortuna complessiva di queste opere in ambito cinquecentesco. Editi postumi o mai pubblicati fino a tempi più recenti (l’unica eccezione è costituita dall’*Antigone* dell’Alamanni che venne alla luce nel ‘32, quando il suo autore era ancora in vita), i drammi di Rucellai (*Rosmunda* e *Oreste*), Pazzi de’ Medici (*Dido in Cartagine*) e Martelli (*Tullia*) furono liquidati come un’operazione poco riuscita e rapidamente dimenticati. Lo stesso Varchi, che pure ne parla nella sua *Lezione quarta. Della tragedia*, sembra averli letti con scarsa attenzione e senza troppo entusiasmo. Il giudizio del letterato fiorentino sulla *Rosmunda*, che pure ebbe ben sei edizioni nel corso del Cinquecento, è, a questo riguardo, particolarmente eloquente:

Dopo il Trissino fece M. Giovanni Rucellai, uomo nobilissimo e di grandissima

spettazione, la sua *Rosmunda*, la quale molti celebrano infinitamente; ma noi non l'avendo di fresco veduta, non potemo altro dirne, se non che quando già la leggemmo, non ci parve, e massimamente quanto alle parole, degna di tanto grido.<sup>1</sup>

Dell'attività di Alessandro Pazzi, pure esimio traduttore dell'età sua, l'autore delle *Storie fiorentine* ricorda soltanto il fallimentare esperimento metrico della tragedia più nota:

In questo tempo medesimo o poco dopo fece Alessandro de' Pazzi la sua *Didone*, la quale non avendo potuto vedere, non sapemo che dirne, eccetto che quando nel tempo che fu da lui fatta e a noi mostrata, oltre la misura de' versi di dodici sillabe, e ancora di tredici che a pochissimi piaceva, vi notammo infino a quel tempo molti errori d'intorno alla lingua.

Più noto è il giudizio che Varchi pronunciò sul Martelli:

Dopo costoro scrisse Lodovico Martelli la sua *Tullia*, nella quale secondo il giudizio nostro passò tanto tutti gli altri, quanto alla leggiadria ed ornamento delle parole, che, se l'altre parti e massimamente la favola rispondessero a questa, io arderei dire che poca invidia dovrebbe avere in questa parte la nostra lingua o alla latina, o alla greca; e non posso non maravigliarmi, che uno spirito tanto desto e uno ingegno tanto elevato, aggiuntovi la cognizione delle lingue, la quale tutto che fosse da lui dissimulato, non vi conoscea non piccola, si lasciasse trasportare da non so che a fare una tragedia di persona, sopra la quale non poteva per la scelleratezza sua cadere nè compassione, nè misericordia, proprio e principal fine della tragedia.

Una prima riscoperta di queste tragedie si ebbe nel Settecento, grazie alla determinazione di alcuni intellettuali che vollero recuperare il teatro classicista come esempio di poesia razionale e morale, per restituire alla scena quella funzione che sembrava aver perso in seguito all'avvento della commedia dell'arte e del melodramma.<sup>2</sup> L'interesse erudito per l'imitazione dei generi classici unito all'av-

---

<sup>1</sup> Da VARCHI 1858-1859: II 732-733. A queste stesse pagine si riferiscono le successive citazioni. Un canone della tragedia cinquecentesca viene formulato dallo stesso Varchi nell'*Hercolano* (cfr. VARCHI 1995: 847-848).

<sup>2</sup> Nell'introduzione alla sua raccolta di tragedie, Scipione Maffei illustra il declino in cui era incorsa la tragedia: «Ma egli avvenne nel susseguente secolo, che la Poesia Tragica in vece di crescer nell'uso, e d'anzar nella perfezione, scemò in quello grandemente, e degradò in questa. Il deterioramento dall'istessa ragion fu prodotto, che in ogni altro genere di componimento; cioè dalla general corrutela, che la vaghezza di nuovi stili, e l'abbandonamento de gli antichi nostri Autori introdussero. Ma dell'essersi quasi affatto coll'andar del tempo dismesse

vertita necessità di dare alla letteratura italiana una tragedia nazionale indussero, infatti, alla rivalutazione di questi testi, che nascevano sulla scia della riscoperta della drammaturgia greca.<sup>3</sup>

in Italia le Tragedie ne' Teatri, due trovo essere state le cagioni, principiate già nell' anterior secolo. Fu la prima l'uso introdotto di recitare in musica, e l'eccessivo compiacersi, che fece il mondo de' Drami musicali» (dal *Teatro italiano 1723-1725*: I V-VI).

<sup>3</sup> Così scrive il Quadrio, a proposito della produzione tragica del Trissino e dei fiorentini: «Tutte queste Tragedie furono talmente racchiuse entro le regole prescritte, che si può dir, che gli Autori vi abbiano troppo scrupolosamente seguiti i precetti dell'Arte, e abbiano troppo letteralmente gli Originali Greci imitati. Così è avvenuto, che le Tragedie Italiane composte tra il Secolo XV, e il Secolo XVII sieno ad alcuni parute troppo crudeli, e non sieno piaciute [...]. La troppa imitazione de' Greci Tragici, e l'orribilità, e la doglia delle Greche Scene da' nostri Italiani ne' loro Componimenti trasportate, ne furono la precipua, anzi la sola cagione», cfr. QUADRIO 1743: 58-59). Il giudizio del Tiraboschi riprende invece la lezione del Varchi: «L'universal consenso de' dotti, i cui giudizi si possono vedere raccolti nella già accennata Vita del Trissino, riconosce la *Sofonisba* come la prima tragedia che fosse scritta secondo le leggi e secondo il costume greco, e perciò ancora devesi lode all'autore, perché fu egli il primo ad usare in tal genere di componimento il verso sciolto [...]. Fra i molti pregi però ha essa ancora i suoi difetti, quello, cioè, dello stile, che non è grave e sublime, come a tragedia conviene; e quello della troppa affettata imitazione delle maniere greche, difetto comune a tutti gli scrittori di tragedie di questo secolo [...]. L'*Antigone* dell'Alamanni non è loro inferiore; anzi le supera, per avventura, nell'eleganza e nella gravità dello stile; ma ella è traduzione dell'*Antigone* di Sofocle, anzi che nuova tragedia. Della *Tullia* di Lodovico Martelli, che è tra le migliori di questo secolo, e solo ne è ripreso il troppo scellerato protagonista, si è già detto in addietro parlando delle Rime di questo colto poeta» (TIRABOSCHI 1833: 192-193). Ancora NAPOLI-SIGNORELLI 1777 scrive: «Giovanni Rucellai Fiorentino corse felicemente il terzo arringo Tragico dopo il Carretto e 'l Trissino colla vaga *Rosmonda*, la quale si rappresentò in Firenze nel 1516, e fu pubblicata in Siena nel 1525. Scrisse egli ancora l'*Oreste*, migliore della *Rosmonda*, ma uscì solo alla luce delle stampe l'anno 1723 nel *Teatro italiano* compilato dal Maffei. Nella prima imitò l'*Euba*, e nella seconda l'*Ifigenia Taurica* di Euripide. Appresso di mano in mano molti gran letterati diedero il nome loro alla milizia di Melpomene dietro la scorta de' Greci Corifei. Luigi Alamanni produsse l'*Antigona*, Sperone Speroni la *Canace*, Ludovico Martelli la *Tullia*, Giraldo Cinzio, l'*Orbecche* ed altre nove, e Andrea Anguillara l'*Edipo* [...]» (pp. 213-214); e più avanti: «E tale fu nel secolo XVI la Tragedia Italiana, cioè un ritratto della Greca; e senza questo passo importantissimo, mai non si sarebbero i Moderni inoltrati fino all'odierna delicatezza, la quale ci promette non lontana l'ultima perfezione della Tragica Poesia [...]. Non son essi i primi nostri Scrittori Italiani, specialmente del cinquecento, quelli che mostrarono all'Europa l'erudizione del Greco Teatro?» (pp. 217-218).

Tornare a rileggere oggi queste tragedie d'inizio secolo significa, quindi, innanzitutto definire la nascita di un gusto che si rivelerà importante per capire gli sviluppi della letteratura teatrale successiva. Certo, si tratta di testi minori, prodotti da scrittori di seconda fila: tuttavia la lettura di queste opere ci fornisce una chiave per comprendere in che modo le tragedie antiche venissero lette e riscritte, in che modo taluni elementi fossero enfatizzati o venissero, invece, abbandonati a vantaggio di altri. Non vengono dettate regole precise, ma si sperimentano nuove soluzioni, che dimostrano non solo l'avvenuta assimilazione di uno o più modelli, ma anche la capacità, da parte degli autori qui presi in esame, di orientarsi in un territorio comunque poco battuto. Donne sventurate e senza colpa si oppongono a tiranni inesorabilmente destinati alla rovina: il conflitto tragico viene posto sostanzialmente in questi termini e risolto, infine, secondo una concezione che privilegia il lieto fine o, comunque, la redenzione (reale o apparente) dell'eroina.

Non deve sfuggire, poi, la doppia natura di queste opere, che si offrono al lettore come consapevoli riscritture di un genere e, insieme, come luoghi di elaborazione di una poetica ancora *in fieri* che prevede l'accostamento di modelli antichi (la tragedia greca, ma anche latina) e moderni (Trissino, da un lato, Petrarca e Dante, dall'altro). Strumento base di questi rifacimenti è il lavoro di traduzione che viene concepito come attività integrante la ricerca di nuove possibilità espressive. Il passaggio da una lingua all'altra diventa il primo gradino di una trasformazione già in atto: la tragedia moderna è infatti il luogo dove, progressivamente, gli antichi miti perdono il loro significato simbolico e sociale per fare spazio a nuovi contrasti religiosi, politici e filosofici. A questo scopo, ogni autore si rapporta alle fonti storiche e mitologiche spesso capovolgendone il senso originario, a vantaggio di una costruzione originale che permette alla vicenda narrata di assumere una veste del tutto inedita.

In questi testi si può poi facilmente scorgere un punto di congiunzione fra una concezione pagana dell'esistenza e una sensibilità moderna, volta a raccogliere il profondo messaggio etico sotteso al dolore e alla condanna per l'ingiusto sacrificio di un innocente. Proprio la presenza di un rito all'interno di un testo guida la maggior parte delle scelte di questi drammaturghi, che infatti guardano con particolare attenzione all'*Ifigenia in Tauride* e all'*Ecuba* di Euripide. Del resto, cosa è in grado di scorgere un autore del XVI secolo in un genere come quello

della tragedia, se non la possibilità di mettere in scena un olocausto certamente rituale che ricorda da vicino quello celebrato dalla tradizione cristiana?<sup>4</sup>

L'obiettivo del presente lavoro è dunque quello di evidenziare l'importanza soprattutto culturale di una stagione che, se non vanta eccellenza di risultati da un punto di vista formale, costituisce però il punto di partenza di una riflessione intellettuale sul rapporto fra tradizione classica e sperimentalismo volgare. È infatti proprio tale riflessione che conferisce una prospettiva univoca alla produzione tragica fiorentina. Certo, questa esperienza non avrà seguito, forse a motivo del suo essere un prodotto ibrido, che risente della mancanza di un contesto referenziale preciso, di una salda struttura sociale da cui trarre energie e sollecitazioni. Del resto, se a un modello drammatico "delle origini" si guarderà negli anni tardi del secolo, esso sarà quello di *Sofonisba*, tragedia patetico-retorica che ben si addiceva all'evoluzione del genere: e non a un disomogeneo *corpus* di testi che, ancora troppo legato ai modelli greci filtrati attraverso Seneca, non poteva essere elevato al rango di esempio moderno da seguire.

---

<sup>4</sup> Persuaso che il genere tragico sia quello più capace di rappresentare il dramma cristiano, Paolo Cortesi si domanda perché siano ancora in pochi a scrivere tragedie: «Tragoedia autem est in qua consuescunt hi hominum significari casus, qui sint flebilem exitum habituri. Quod quidem poematis genus cum maxime appositum videatur ad Christianorum casus exprimendos, non desino sane mirari, quae causa sit, cur minus nostri se ad haec Tragoediarum genera transferenda conferant, cum haud sit eiusmodi carminum ignotum genus et hominum ingenia videantur praestare florentius quam ab hinc annos octingentos sit floruisse iudicandum» (CORTESI 1510: 166r; esemplare consultato alla Biblioteca Vaticana, segn. R. I. II. 405). Il tema del capro espiatorio diventa quindi il punto di raccordo fra due tradizioni culturali, quella classica e quella cristiana, che tendono a sovrapporsi per dare, inevitabilmente, un nuovo senso ai sentimenti di pietà e di terrore teorizzati da Aristotele (a tal proposito si vedano le pagine che AUERBACH 1956: II 69-87 dedica alle differenze fra tragedia antica e moderna). Nella seconda metà del secolo, la decisa affermazione dell'*Edipo* sofocleo come tragedia-modello rende ancor più evidente quanto forte sia il legame fra la storia del figlio di Laio e di Giocasta, fondata proprio sul sacrificio di una vittima innocente, e la paradigmatica vicenda di Cristo. Il discorso si fa tuttavia più complesso quando, al fato ineluttabile del mondo antico, si deve sostituire il libero arbitrio di matrice cristiana. L'eroe greco, sottoposto al destino, lascia spazio così a un nuovo personaggio, la cui innocenza macchiata dal peccato originale si fa più sfumata e più ambigua. Analoghe considerazioni sulla tragedia barocca svolge ANGELINI 2000: 228. Sul tema del sacrificio, analizzato nelle sue valenze antropologiche e religiose, si veda poi il volumetto di GROTTANELLI 1999.

\*

Approfitto di questa sede per ringraziare vivamente delle indicazioni, dei suggerimenti e degli incoraggiamenti ricevuti innanzitutto Giulio Ferroni, che ha seguito fin dall'inizio questo lavoro, Nino Borsellino, coordinatore del Dottorato di Ricerca in Italianistica dell'Università «La Sapienza» di Roma, e Amedeo Quondam, per la fiducia comunque riposta in questa ricerca. Un ringraziamento particolare va ad Angela Terzini, il cui aiuto si è rivelato fondamentale, a Beatrice Alfonzetti, per l'interesse con il quale ha discusso con me di queste pagine, a Daniel Javitch, prezioso interlocutore d'Oltreoceano, infine a Sergio Zatti, lettore paziente, attento e prodigo di consigli. Sono inoltre grata a Marco Ariani per aver letto il dattiloscritto. Ancora, ringrazio Paola Farenga, Roberto Gigliucci, Lionello Inglese, Gian Piero Maragoni ed Elissa Weaver, ai quali devo osservazioni proficue ed altrettanto utili segnalazioni. Voglio poi ricordare l'importante contributo di Silvia D'Amico, di Lucie de Los Santos, di Frédérique Verrier e di Jeanne Isabelle Cornière, compagne di dotte, quanto appassionate conversazioni. Importante è stata, inoltre, la disponibilità della Biblioteca Interdipartimentale «Angelo Monteverdi» dell'Università «La Sapienza» e della Biblioteca Angelica di Roma.

Un libro, tuttavia, non è mai solo frutto di uno scambio di opinioni di natura erudita o intellettuale; esso nasce, soprattutto, grazie al necessario contributo dell'affetto e della presenza solidale di cari, anzi carissimi amici. Grazie, dunque, a Chiara Cordelli, a Delia Gambelli, a Maria Cristina Figorilli, a Daniela Marro, a Melania Mazzucco, a Maria Antonietta Passarelli, a Gemma Stornelli, a Ilaria Tufano, a Luciana Zampolli; ancora a Stefano Benedetti, ad Alessandro Capata, ad Andrea Cortellessa, a Marco Dondero, a Stefano Jossa, a Italo Pantani, a Franco Pignatti. Grazie, infine, ad Antonio Ficarra. Il presente volume è frutto della rielaborazione della Tesi di Dottorato discussa il 28 giugno del 2000 presso il Dipartimento di Italianistica e Spettacolo dell'Università «La Sapienza» di Roma.

Roma, dicembre 2001