
Sul *Prologo* dell'*Egle* di Giovan Battista Giraldi Cinzio

Riccardo Drusi

¹ Rivisitazione del dramma satiresco greco, l'*Egle* fu rappresentata a Ferrara «in casa dello autore l'anno MDXLV una volta a XXIII di Febraio et un'altra a IIII di Marzo». La notizia proviene dall'edizione a stampa, senza data ma di poco posteriore all'allestimento, che il Giraldi procurò a scopo celebrativo della propria coraggiosa iniziativa letteraria e quasi a preludio delle deduzioni teoriche consegnate, di lì a una decina d'anni, a quella *Lettera sopra il comporre le satire atte alla scena* cui principalmente si lega la sua fama di studioso di poetica. La stampa dell'*Egle* si discosta in più di un punto dalla redazione autografa, che si conserva nella Biblioteca Comunale ferrarese, ms. Classe 1 331, e che sembra precedere la messa in scena.¹ Fra le varianti più evidenti è il lungo prologo «pronunciato da una voce anonima per bocca del poeta» (ANDRISANO 2008, pp. 20-21), presente solo nell'edizione: l'autografo, per contro, si apre direttamente sul primo atto con il monologo di Silvano, a ricalcare quello di Sileno nel *Ciclope* euripideo che dell'*Egle* è il modello dichiarato. Proprio perché deroga all'unico esemplare di dramma satiresco preservatosi, la struttura del quale il Giraldi aveva sostanzialmente rispettato nella versione manoscritta, il prologo a stampa non pare indegno di qualche considerazione, soprattutto per la presenza di taluni elementi che paiono far emergere, dietro al profilo del teorico compassato, un Giraldi disponibile alla facezia. Sono aspetti che non hanno riscosso in passato particolari attenzioni e su cui credo si possa trascorrere con un paio di osservazioni. La sede per affrontarli pare propizia, considerati i lavori di Gino Belloni su Boccaccio, Burchiello, Andrea Calmo, Maffio Venier: autori i cui sali letterari il festeggiato ha visitato con zelo filologico mai disgiunto da una partecipata e umana simpatia.

1. Le distinte redazioni dell'*Egle*, già identificate da HORNE 1968, sono state ulteriormente esaminate da MOLINARI 1979 (di cui si veda anche la nota al testo in GIRALDI CINZIO 1986).

2 Il prologo dell'*Egle* a stampa non serve ad anticipare l'intreccio: nulla vi si accenna del ratto orchestrato dalla protagonista ai danni delle ninfe e a vantaggio dei satiri concupiscenti, né dell'insuccesso finale del disegno e della metamorfosi delle ninfe in alberi. A esso spetta invece il compito di introdurre l'inconsueta scenografia boschereccia: la quale - vi si sottolinea - altro non è che l'Arcadia, traslocata prodigiosamente in Italia da Pomona, che ringrazia così un anonimo poeta (*alter ego* dell'autore) di aver esercitato un arbitrato a lei favorevole in una disputa con Pale. Il racconto di questa disputa occupa quasi per intero il prologo stesso. Questo l'oggetto del contendere: Pale e Pomona

[...] avean tenzon d'una gran cosa insieme,
 Ciò è della natura. E dicea Pale
 Che la natura venia meno e meno
 Venian le cose naturali in essa;
 Ma Pomona, più saggia, le dicea
 Che se 'ngannava e che non era vero
 Che la madre natura restringesse
 Punto de la sua ampiezza, e che 'l mutarsi
 Era più tosto al liberal, a l'ampio,
 Ch'al misero, a lo stretto et a l'angusto;
 E che fé ne farebbe il dio de gli orti,
 Molto pratico in lei, chi gliel chiedesse [16-27].²

La serietà della proposta drammatica del Giral di ha certo pesato sui piatti della bilancia critica, incoraggiando a presumere dietro al dibattito una questione di lucreziana scientificità intorno all'universo e alle sue trasformazioni, con chiare implicazioni metaletterarie circa il recupero del dramma satiresco dopo l'oblio toccatogli fin dall'Antichità.³ Senza discutere di tali rilievi, di valore indubitabile per le firme stesse che li suggellano, rimane tuttavia da notare che il testo si presta anche a un altro livello di lettura, decisamente meno intellettualistico e, come si vedrà, condizionato da schemi di scrittura del prologo tipici del teatro cinquecentesco.

2. Si avverte che qui, e per sempre poi, l'*Egle* si legge secondo l'edizione critica di Carla Molinari (GIRALDI CINZIO 1986).

3. Si veda, per i rinvii alla precedente bibliografia (entro cui spiccano BRUSCAGLI 1983 e PIERI 1983), l'introduzione di Carla Molinari a GIRALDI CINZIO 1988, pp. 886-887. Fra le più recenti osservazioni sulla funzionalità teorica ed estetica del prologo si segnalano RICCO 2010, pp. 90-91, e SELMI 2005, pp. 556-560.

3 Non mi pare sia stato infatti osservato come tutto questo parlare della *natura* (già le frequenti ripetizioni del termine, anche in versi contigui, suonano sospette) e delle sue pertinenze costituisca con ogni evidenza una maliziosa allusione sessuale. Eufemismo consueto per l'organo genitale femminile,⁴ *natura* ricorre nel *Prologo* dell'*Egle* in contesti che non lasciano dubbi circa questo suo specifico significato. L'«ampiezza» della natura su cui verte la disputa nella sua generalità rimanda a caratteristiche fisiologiche che non abbisognano di illustrazione. Si trattava di associazione normale nella letteratura giocosa, e infatti, sostituendo alla «natura» l'altro sinonimo malizioso delle *fiche* (frutti), alla «ampiezza» di queste in quanto argomento di trattazione poetica aveva alluso poco innanzi (era il 1539) il Caro del *Commento di Ser Agresto* alla *Ficheide*:

Ma il Giuccari, a dire il vero, non la intende; perché la forza, che vuol fare il Poeta, non è perché dubiti non potervi entrare, ma perché desidera, entrato che vi sarà, di penetrare nel midollo della casa. Che se guarda bene, egli si rammarica più tosto dell'ampiezza del soggetto, che della strettezza [CARO 1861, p. 32].⁵

Nemmeno invoca chiosa l'appello di Priapo, «il dio de gli orti» di v. 26, a certificare la generosità delle dimensioni di cui si disputa, come colui che può dirsi «molto pratico in lei»; e la sintassi stessa è ostentatamente allusiva, con quel *pratico* non *di* ma *in*. Merita invece notare che Pomona e Priapo comparivano, assieme, al principio del ricordato opuscolo del Caro, personaggi di un aneddoto ovviamente lascivo,⁶ perché questo – oltre ad altri precisi riscontri – pare indizio bastevole a fare del *Commento* caresco un più che probabile precedente dell'elaborazione giraladiana.⁷

4. GALLI DE' PARATESI 1964, p. 107; BOGGIONE, CASALEGNO 2000, s.v. *Natura*.

5. Sulle istituzionali ambivalenze di questa esegesi ludica si veda GARAVELLI 2002.

6. Nel *Commento* alla *Ficheide* al nome di Pomona si affianca infatti il concetto di «larghezza» che tanto luogo tiene nel paradigma allusivo giraladiano: «il Poeta si trovava con Apollo, e con le Muse, come è solito; perciocché sono sempre insieme, come le chiavi e 'l materozzolo. Passavano davanti al giardino della Madre Pomona, quando Priapo, sentendoli al suon della Lira e del cantar che facevano, come quello che si diletto sempre di Poesia, li chiamò dentro a spasso» (CARO 1861, pp. 21-22).

7. Fra i possibili antecedenti è il filone dei capitoli burleschi (implicato del resto allo stesso commento del Caro, citato qui sopra in nota), i cui più tipici connotati sessuali campeggiavano in piena luce nelle terzine sulla fava e in lode di Priapo di Giovanni Mauro, impresse nel 1538 da Curzio Navò e variamente ristampate (LONGHI 1983, pp. 24, 34-35, 273).

Il Caro, peraltro, dialogava a distanza con un altro testo paradigmatico dell'erotismo burlesco, la *Cazzaria* di Antonio Vignali. Qui, spiegando perché alla voce *natura* competa anche il traslato sessuale, l'autore metteva in parallelo l'uno e l'altro referente in una comparazione che da sola basterebbe a rischiarare l'equivocità dei versi dell'*Egle*:

Perché la natura è cosa perfetta, così ancora vuol che le cose, che sono fatte per osservare le sue leggi, siano cose perfette: la natura fu sempre benigna, larga e provedata, il che ha in tutto imitato la potta, mantenendosi sempre benigna, larga e provedata. E di qui viene che, per la grande simiglianza che è infra la natura e la potta, alcuna volta, quando più rettamente vogliamo parlare, noi chiamiamo la potta natura, come cosa di perfezione e di capacità simile a quella [VIGNALI 1984, p. 52].

Subito dopo lo stralcio del *Prologo* riferito qui sopra, ecco di nuovo il termine posto al centro d'un periodo dalle suggestioni scopofiliache: le due dee, Pale e Pomona,

S'averder che gran pezza, dietro a un faggio
 Il poeta s'avea preso piacere
 Di veder la natura di nascosto
 D'ambedue loro [29-32];

le quali dee non mancano di incoraggiare l'inclinazione, «aprendo ambedue le sue ragioni | Inanzi a gli occhi del poeta» (39-40), in un coinvolgimento nella diatriba il cui senso letterale è schermo tenue di ben altri significati.⁸

Gli argomenti di Pale a riprova del venir meno della natura e de «le cose naturali in essa» (19), vale a dire la perdita dei «Silvan, Satiri e Fauni» (47), «avezzi a cacciar pe' densi boschi | De la natura» (49-50), e quelli antitetici di Pomona, «Che quanto ella [natura] di sé più dava, tanto | Si faceva atta a più poterne dare» (55-56), paiono ruotare, rivisitandolo, intorno al ragionamento di madonna Filippa (*Decameron*, VI, 7) e a quel certo «avanzo» che le donne farebbero male a «gittare a' cani». E giacché la menzione della novella boccacciana e dell'adultera che ne è protagonista chiama in causa la relazione fra i sessi, pare opportuno

8. Sul valore equivoco di *ragione* come «sesso femminile» i repertori tacciono (ma registrano *ragionamento* = «rapporto carnale»). Un passo della *Lena* ariosteana («Ella ha ragion da vendere»: I, i, 115-119; ARIOSTO 1974, p. 552) pare sufficiente a postulare l'equivalenza: il termine vi è compreso, assieme ad altre metafore erotiche, («menar le calcole» per «consumare l'atto sessuale») in una aperta allusione al meretricio.

rilevare come nel *Prologo* il Giraldi non abbia mancato di dare alla «natura» il suo opportuno complemento. Oltre alla menzione di Priapo più sopra ricordata, Giraldi sfrutta il sinonimo, anch'esso abusato, di «naturale» per far emergere il membro virile al v. 68. Il contesto chiarisce pienamente l'allusività del passo: il poeta, «poi ch'ebbe [...] | De l'una e l'altra le ragioni aperte» (63-64),

Riverente a Pomona si rivolse
E le disse: Alma Dea, voi per natura
Possente a far de la natura fede,
Avete aperta al natural la via [65-68].

L'accostamento viene ribadito nell'augurio finale agli spettatori di avere «sempre la natura amica | Né buon natural manchi a chi n'have uopo» (150-151), che forse nuovamente condensa il discorso del Caro esegeta della *Ficheide*:

O non sa egli, che dalla natura al naturale non è proporzione, e che v'entrebbe con un capo grosso quanto un appamondo, non che con quel suo ingegno sottile, e dilicato? [...] Ancorché la materia sia profondissima, e il mio natural sia poco, mi sforzerò con quel poco andare assai dentro [CARO 1861, p. 32];

e forse anche risente, per quanto attiene all'apparenza filosofica del *Prologo*, della faceta dissertazione che sempre il Caro dedicò alla *Statua della Foia*. Vi si legge:

Il padre Cucullato dice, che questa è la Dea Natura, la quale essendo universale e creando maschi e femmine e femmine e maschi insieme, è ragionevole, che abbia la Natura insieme co 'l Naturale, e 'l Naturale nella Natura [CARO 1861, p. 208].⁹

Il referente non cambia dietro la maschera dei protagonisti della *fabula*, i satiri. La proverbiale libidine e quanto le lettere classiche avevano asserito intorno alla loro fisionomia si prestava a venire manipolato in una nuova metafora fallica, posto che il *rubor* classicamente attribuito al volto dei semidei silvestri (si veda per esempio SIL., XIII, 326 sgg.)

9. Una declinazione di argomenti scurrili in termini parascientifici si incontra in un'apologia aretiniana del fallo divulgata pochi anni prima dell'*Egle*: «A me parrebbe che il cotale, datoci da la natura per conservazion di se stessa, si dovesse portare al collo come pendente e ne la berretta per medaglia» (lettera a Battista Zatti dell'11 dicembre 1537: ARETINO 1995, p. 656).

permetteva l'immediato trasferimento, per similitudine, al rossore di una ben localizzata parte del corpo maschile. Il luogo rientra fra le prove addotte da Pale per dimostrare l'obsolescenza della natura:

E tra le molte si fermò su questa:
 Ch'al mancar de gli effetti si vedea
 Che d'essi mancavan le cagioni
 E che per ciò, mancata essendo al mondo
 La stirpe de' Silvan, Satiri e Fauni,
 Dei vermigli nel viso, ispidi et irti
 Et avvezzi a cacciar pe' densi boschi
 De la natura, ella tenea per certo
 Che mancata di lei fosse gran parte [43-51].

Assunti a sineddoche dell'attributo che meglio li qualifica, i satiri girdiani giustificano il profondo rammarico di Pale per la loro sparizione in termini ben più concreti della allegorica oblivione toccata al dramma satiresco; insieme, essi preparano all'equivocità dei passi seguenti, in cui il poeta rivela il loro occultamento in una «gran caverna, che prodotta | la natura gli avea» (76-77) e li dice revocabili nei «densi boschi» loro deputati: *caverna* e *boschi* sono infatti traslati facilmente decifrabili sulla scorta di una polisemia codificata fin dai canti carnascialeschi fiorentini.¹⁰ Salace, infine, l'invito alla stessa Pale ad accoglierli senza titubanza, poiché «quando gli voleste ne le parti | Vostre raccòr, ve n'ave-
 reste molti», ovviamente «con gran piacer de la natura istessa» (80-83).

4 Questa equivocità, benché elaborata capitalizzando espressioni letterarie votate per statuto all'ambivalenza, trova tuttavia nel Girdali un originale rielaboratore, capace di temperare la scoperta allusività delle forme tradizionali con materiali d'altra e più nobile provenienza. La vertenza fra Pale e Pomona sull'occultamento degli dèi agresti sembra approfittare di un aneddoto riferito da Pausania nella descrizione dell'Arcadia (VIII, 42, 1-7), e relativo al culto della cosiddetta Demetra Melaina. La dea, mentre vagava alla ricerca della figlia rapita da Ade, venne violata da Poseidone e, addolorata, si ritirò in un antro. Qui, dopo vario tempo e dopo che con la sua latitanza aveva provocato la sterilità della terra, fu ritrovata da Pan e ricondotta all'aperto, consentendo così la ripresa della maturazione delle messi. Come si vede, ricorre l'ambientazione arcadica dell'*Egle*; ricorre la dea madre della fecondità;

10. Si veda, alle rispettive voci, BOGGIONE, CASALEGNO 2000. Il successo letterario della metafora è considerato in D'ONGHIA 2011, pp. 88-90.

ricorrono i minuti particolari, poiché, salvo l'incrocio di ruoli fra divinità maschili e femminili, il riscontro con il *Prologo* è preciso: Demetra sta ai satiri (scomparsi l'una e gli altri) come Pomona a Pan (inventori, l'una e l'altro, degli dèi smarriti), mentre è sempre una caverna a fare da nascondiglio e a provocare la crisi nell'ordine della natura. Quanto alla città ove il culto aveva sede, la Phigaleia di Pausania che alla latina suona Phigalia, nemmeno mette conto sottolineare l'ambivalenza, sia pure accidentale, del toponimo, e il conseguente richiamo che esso deve aver esercitato su lettori per così dire predisposti.

5 Le filigrane erudite appena indicate cooperano con la generale parvenza filosofica della discussione fra Cerere e Pale a stemperare la scurrilità del *Prologo* fino al grado di attenuazione necessario, secondo il Gibaldi teorico, al perfetto dramma satiresco. Nella *Lettera intorno al comporre le satire atte alla scena* Gibaldi sosteneva infatti - è risaputo - che a un originario eccesso di licenza, allorché la funzione culturale della rappresentazione era prevalente, era progressivamente sottentrato uno scrupolo moralizzatore le cui principali conseguenze sarebbero state la contaminazione con il tragico e la moderazione espressiva:

prima fu la satira composta al riso, alla lascivia et al mordere. E vogliono costoro che la lascivia e la licenza del mal dire della satira fosse temperata dalla gravità della tragedia [...]. Et indi poscia appresso i Romani fosse levata quella lascivia che si usava a Roma nelle feste di Bacco, la quale, nel vero, era abominevole [...]. Però che per tutto il tempo che duravano quelle feste era lecito ad usar tutte quelle disoneste parole che più piacevano a' lascivi. E portavasi in onor di questo dio un membro virile a torno, fatto come vogliono alcuni di ramo di fico e tinto di porpora [GIBALDI CINZIO 1986, pp. 149-150].

Se però è propria della satira scenica una significativa distanza dalla sconcezza delle origini, non sfuggiva al Gibaldi che nella preservazione d'un minimo di lascivia doveva delegarsi non solo l'ovvia smarcatura dalla tragedia, ma anche la saliente separazione dalla commedia: soprattutto da quest'ultima, in ragione dei rischi di sovrapposizione connessi al processo evolutivo testé riferito. Il passo qui sopra citato fa ben capire che, nella satira, è il fallo a fare la differenza; e, sia pure dissimulato, il fallo deve dunque entrarci a forza. Siffatte conclusioni sono per così dire obbligate anche dall'archetipico *Ciclope*, che per la sua unicità fu per il Gibaldi modello assolutamente vincolante. A esso il letterato si richiama in quel punto della *Lettera* dove introduce la cruciale distinzione del riso satirico da quello comico:

E certo quand'io considero la qualità della satira che fra le tragedie d'Euripide si ritrova, a me pare che la gravità non vi sia quale è quella della tragedia, ma vie minore; e che i risi vi siano più frequenti e vie più pieghevoli al giuoco meno che civile che la comedia non admetterebbe [GIRALDI CINZIO 1986, pp. 161-162].

Cosa intendesse il Girdali per «risi [...] vie più pieghevoli al giuoco meno che civile che la comedia non admetterebbe» si capisce riandando a passi del *Ciclope* dove intervengono riferimenti sessuali piuttosto espliciti. Nel testo di Euripide Sileno, inebriatosi del vino offertogli da Odisseo, enumera i lieti effetti del liquore di Dioniso, fra i quali (si cita dalla versione latina di Rudolph Ambühl - EURIPIDE 1541 - di poco anteriore all'*Egle*)

est hoc, rectum erigere,
Mamillaeque tractatio, atque praeparatum
Attingere manibus, saltationesque simul.

Qualche verso oltre, informandosi sugli esiti della guerra troiana, Sileno pretende conferma del sospetto che, riavuta Elena, gli Achei ne abbiano approfittato carnalmente:

Num postquam puellam caepistis,
Omnes ipsam pulsastis per vices?
Quoniam multis gaudet nupta.

La funzione di questi versi serve, in Euripide, a caratterizzare il personaggio secondo i modi canonici della iconografia itifallica: da sempre la stirpe dei satiri viene identificata con una prorompente sessualità, e questo è dettaglio che il Girdali non poteva ignorare al momento di intraprendere la scrittura dell'*Egle*. Per ragioni facilmente intuibili, egli si trovava però di fronte all'obbligo di fissare un limite all'oscenità imposta dalla retorica *convenientia*, e a questo scopo proprio dal *Ciclope* filtrava l'espressività meno cruda. Esclusa dunque la palmare evidenza del «rectum erigere», della «mamillae tractatio» e di altre confricazioni dal senso altrettanto palese, rimase nella scrittura giraldiana lo schema eufemistico collegato al secondo esempio: che da un lato, per la sua esclusiva referenzialità sessuale, connotava la salacità propria del genere, dall'altro agevolava la già ricordata moderazione espressiva: moderazione, pare di poter aggiungere, che sarebbe anche servita a dissipare ogni equivoco intorno al fatto che l'*Egle* era e restava esperimento serissimo, entro il quale ogni licenza meno dipendeva dall'arbitrio dell'autore che dalla coerenza con lo statuto letterario prescelto.

6 Operare questa scelta, e decidere quante e soprattutto quali delle sconcezze del *Ciclope* potevano traslocare nell'*Egle*, non fu per il GiralDI questione semplice. Lo si vede, ancora un volta, riandando dalla stampa alla versione autografa. In questa le allusioni sessuali sono sparse per ogni dove, soprattutto - la constatazione, dopo quanto detto degli interventi del personaggio in Euripide, è ovvia - lì dove il dialogo coinvolga direttamente i satiri. Uno «sviluppo abbastanza ampio (52 versi) ad un vivace scambio di battute e di azioni tra Egle e il satiro» (MOLINARI 1979, p. 310) viene dato dal manoscritto all'altezza dell'atto III, scena III, lì dove l'uno e l'altra, ubriachi, si rinfacciano i difetti del piano concertato ai danni delle ninfe. Allusiva è la minaccia rivolta alla protagonista,

mi uien uoglia

Cacciarti questo corno entro la pancia [GIRALDI CINZIO 1986, p. 133],

dal momento che *corno*, oltre a essere attribuito satiresco, è sinonimo fallico piuttosto fortunato (BOGGIONE, CASALEGNO 2000, s.v.), e come tale sufficiente a condizionare il successivo *pancia* - termine volutamente dimesso - in senso anatomicamente preciso. Di lì a poco, sempre il satiro preannuncia a Egle misure più drastiche, ma sempre equivocabili in senso sessuale:

i' non mi posso

Anco tener ch'io non ti uenga à dosso

Et non ti fiacchi tutta [GIRALDI CINZIO 1986, p. 133].

Quanto a Egle, i suoi appetiti venerei traspaiono netti dal manoscritto. Compagna di Sileno, con lui ingaggia una schermaglia verbale dove gli rimprovera la menomata *vis coeundi* (IV, v, 64-70, GIRALDI CINZIO 1986, p. 137); ed è sempre Egle, discorrendo delle donne, ad assumere toni ammiccanti nell'atto II, scena I:

Ch'essend'esse imperfette, mai perfette

Non sono, senon quando hanno in sé quello

C'hauere in me spesso mi trouo, quello

Che sol compisse ogni imperfetto nostro [GIRALDI CINZIO 1986, p. 128].

Non uno di questi passi trasmigrò dall'autografo alla stampa. La sistematicità della censura presuppone, oltre allo scrupolo moralistico, il timore che le parti poi cassate fossero di pregiudizio alla peculiarità del genere che l'*Egle* mirava a rappresentare. Come bene ha osservato

Carla Molinari, «una parte cospicua degli interventi di Giraldi mira a regolare il testo proprio nei punti in cui esso minaccia di snaturarsi, accostandosi troppo ai toni dimessi della commedia [...]. Ecco allora che si spiegano [...] alcune espunzioni di brani contenenti allusioni oscene [...] operate, ovviamente, per evitare uno scadimento del tono a forme espressive che male si addicono alla dignità e al decoro della satira, incline ad accogliere allusioni maliziose solo se suggerite con garbo e senza la rozza grossolanità di certe battute da commedia» (GIRALDI CINZIO 1986, pp. 312 e 313). Il genere comico dal quale il Giraldi, procedendo a tali espunzioni, mirava a premunirsi appare essere, più che quello di matrice classica, quello contemporaneo. È la commedia del Cinquecento maturo quella che ha assunto statutariamente l'equivocità oscena e ha fatto della metafora erotica un elemento strutturale; ed è rispetto alla maliziosa retorica dei caratteri più bassi di quella, servi, villici, facchini, che l'*Egle* deve prendere la massima distanza, perché satiri, pani, egipani e fauni sono semidei e come tali devono esprimersi.

7 Se però apparve impossibile, dopo la prima redazione del dramma, continuare a ritrarre il satiro come un «rozzo servo da commedia, volgare e stizzoso» (GARRAFFO 1985, p. 190), Giraldi nemmeno si dispose a rinunciare del tutto all'equivocità a sfondo sessuale, perché ciò avrebbe menomato gravemente il genere satiresco. Occorreva compensare le drastiche espunzioni delegando al *Prologo* della versione a stampa il compito di rielaborare in forma meno palese il materiale scartato. Un ulteriore vantaggio sarebbe venuto alla stessa rappresentazione scenica, che era parte essenziale dell'esperimento, perché di per se stesso il *Prologo* avrebbe rappresentato un fattore di continuità con la commedia di ispirazione latina, e avrebbe così minimizzato lo sconcerto del pubblico, ormai avvezzo a questa tradizione, dinanzi al genere «grecizzante» della satira scenica.

Per tali motivi il prologo dell'*Egle* riesce vicino ai più canonici dei prologhi comici cinquecenteschi, sistematicamente intarsiati di «battute [...] sulla sensualità delle donne [...], ammiccamenti salaci, allusioni maliziose ed equivoche, possibili doppi sensi» (STÄUBLE 2011, p. 22). La prolungata e feconda stagione dell'Ariosto commediografo, che aveva introdotto i *Suppositi* celiando sul verbo eponimo e che nel prologo della *Lena* accresciuta approfittava della «coda» di versi per ridacchiare sornione, imporrebbe di valutare se il Giraldi tenesse conto dell'esperienza dell'illustre collega e conterraneo e, più in generale, della intensa vitalità della scena ferrarese, verso cui convergevano d'ogni dove talenti e opere di spicco. Sono questioni eccedenti lo spazio di questo contributo,

ma alle quali si può pur fare cenno osservando una coincidenza piuttosto singolare. La natura e la sua apparente crisi su cui fa centro il giuoco verbale del *Prologo* sono argomenti assai prossimi a quelli del prologo della *Moschetta*, che Ruzante aveva portato dinanzi alla corte di Ferrara nel 1530.¹¹ La polisemia erotica era anche lì essenziale. Il biasimo per un mondo che «no va pì per el naturale», in cui ciascuno «ha piaser del naturale pì de gi altri ca del so'»,¹² aveva in Ruzante una referenzialità allusiva perfettamente sovrapponibile a quella che la natura e la sua controversa ampiezza hanno nel Giraldi. Come nell'*Egle*, inoltre, dove «natura» serve da contrassegno della dimensione selvaggia del genere satiresco, anche in Ruzante naturalità e artificio erano sfruttate in funzione metatestuale rispetto all'elemento linguistico - il parlar «moschetto», innaturale contraffazione del pavano - su cui s'impernia l'azione. La fortuna del prologo della *Moschetta*, che circolò anche autonomamente (RUZANTE 2010, pp. 80-83; 307-321), può aver fatto il resto, convincendo il Giraldi a sfruttarlo come prova, fra l'altro, del proprio aggiornamento in materia teatrale.

Bibliografia

- ANDRISANO 2008 = A.M. ANDRISANO, *La «lettera ovvero discorso» di G. Giraldi Cinzio «sopra il comporre le satire atte alla scena»: tradizione aristotelica e innovazione*, in P. CHERCHI ET AL. (a cura di), *Giovan Battista Giraldi Cinzio gentiluomo ferrarese*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 17-27.
- ARETINO 1995 = P. ARETINO, *Lettere. Libro Primo*, a cura di F. Erspamer, Parma, Fondazione Pietro Bembo - Ugo Guanda Editore, 1995.
- ARIOSTO 1974 = L. ARIOSTO, *Commedie*, a cura di A. Casella, G. Ronchi, E. Varasi, Milano, Mondadori, 1974.
- BOGGIONE, CASALEGNO 2000 = V. BOGGIONE, G. CASALEGNO, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore eufemismi trivialismi*, Torino, UTET, 2000.
- BRUSCAGLI 1983 = R. BRUSCAGLI, *Giovan Battista Giraldi: comico, satirico, tragico*, in ID., *Stagioni della civiltà estense*, Pisa, Nistri-Lischi, 2000, pp. 161-186.
- CARO 1861 = *Commento di ser Agresto da Ficaruolo sopra la prima Ficata del Padre Siceo*, in *Opuscoli del comendatore Annibal Caro*, Bologna, Romagnoli, 1861.
- D'ONGHIA 2011 = L. D'ONGHIA, *Un'esperienza etimologica veneta: per la storia di «mona»*, Padova, Esedra, 2011.
- EURIPIDE 1541 = *Euripidis Poetae Antiquissimi [...] Tragoediae XVIII [...] per Doro-*

11. Sulla cronologia della rappresentazione si veda la sintesi di D'Onghia in RUZANTE 2010, pp. 39-49; si veda anche VESCOVO 2006, pp. 75-95.

12. *Egloga de Ruzante nominata la Moschetta*, in appendice a RUZANTE 2010, p. 227.

- theum Camillum et Latio donatae, et in lucem editae [...], Basileae, ex Officina Roberti Winter, 1541.
- GALLI DE' PARATESI 1964 = N. GALLI DE' PARATESI, *Le brutte parole. Semantica dell'eufemismo*, Torino, Giappichelli, 1964 (Milano, Mondadori, 1969).
- GARAVELLI 2002 = E. GARAVELLI, «Perché Prisciano non facci ceffo». *Ser Agresto commentatore*, in P. CORSARO, P. PROCACCIOLI (a cura di), «Cum notibusse et comentaribusse». *L'esegesi parodistica e giocosa nel Cinquecento*, Manziana, Vecchiarelli, 2002, pp. 57-78.
- GARRAFFO 1985 = O. GARRAFFO, *Il satiro nella pastorale ferrarese del Cinquecento*, «Italianistica», 14, 1985, pp. 185-201.
- GIRALDI CINZIO 1986 = G.B. GIRALDI CINZIO, *Egle. Lettera sopra il comporre le Satire atte alla scena. Favola Pastorale*, edizione critica a cura di C. Molinari, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1986.
- GIRALDI CINZIO 1988 = G.B. GIRALDI CINZIO, *Egle*, a cura di C. Molinari, in *Teatro del Cinquecento*, 1, *La Tragedia*, a cura di R. Cremante, Milano - Napoli, Ricciardi, 1988, pp. 881-967.
- HORNE 1968 = P. HORNE, *The Three Versions of G.B. Giraldi's Satyr-play «Egle»*, «Italian Studies», 24, 1968, pp. 32-43.
- LONGHI 1983 = S. LONGHI, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Padova, Antenore, 1983.
- MOLINARI 1979 = C. MOLINARI, *La vicenda redazionale dell'«Egle» di G.B. Giraldi Cinzio*, «Studi di Filologia italiana», 37, 1979, pp. 295-343.
- PIERI 1983 = M. PIERI, *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983.
- RICCÒ 2010 = L. RICCÒ, *Stranieri in Arcadia*, in G. PROFETI (a cura di), *Giudizi e pregiudizi: percezione dell'altro e stereotipi tra Europa e Mediterraneo*, Firenze, Alinea Editrice, 2010, pp. 87-118.
- SELMI 2005 = E. SELMI, *Il dramma pastorale. I vestiti nuovi degli antichi satiri*, in P. GIBELLINI (a cura di), *Il mito nella Letteratura italiana*, 1, *Dal Medioevo al Rinascimento*, a cura di G.C. Alessio, Brescia, Morcelliana, 2005, pp. 553-574.
- RUZANTE 2010 = RUZANTE, *Moschetta*, edizione critica e commento a cura di L. D'Onghia, Venezia, Marsilio, 2010.
- STÄUBLE 2011 = A. STÄUBLE, *Tipologia dei prologhi nelle commedie del Cinquecento*, «Lettere italiane», 63, 2011, pp. 3-34.
- VESCOVO 2006 = P. VESCOVO, *Un'ipotesi ferrarese per la «Vaccaria»*, in ID., *Il villano in scena. Altri saggi su Ruzante*, Padova, Esedra, 2006, pp. 75-95.
- VIGNALI 1984 = A. VIGNALI (ARSICCIO INTRONATO), *La Cazzaria*, testo critico e note a cura di P. Stoppelli, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1984.