



Centro Internazionale di Studi
Giovan Battista della Porta

STUDI DELLAPORTIANI

Rivista interdisciplinare



Anno II
2023

STUDI DELLAPORTIANI.
Rivista Interdisciplinare

Direttore Responsabile

Clementina Gily Reda (Università Federico II, Napoli)

Comitato Scientifico

Laura Balbiani (Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano), Elena Candela (Università L'Orientale, Napoli), Anna Cerbo (Università L'Orientale, Napoli), Massimo Ciavolella (University of California, Los Angeles), Francesco Cotticelli (Università Federico II, Napoli), Lorenza Gianfrancesco (Università di Chichester), Giuseppe Luongo (Università Federico II, Napoli), Lara Michelacci (Università Alma Mater Studiorum, Bologna), Armando Maggi (University of Chicago), Marcella Marconi (Osservatorio Astronomico, Capodimonte, Napoli), Francisco De Paula De Souza Mendonça Jr. (Universidade Federal de Santa Maria, Brasile), Alfonso Paoletta (Scuola Europea, Varese), Alfredo Perifano (Université de Besançon, Francia), Leonardo Quaquarelli (Università Alma Mater Studiorum, Bologna), Francesco Tateo (Università di Bari), Luca Vaccaro (Università Alma Mater Studiorum, Bologna), Éva Vígh (Università di Szeged, Ungheria)

Caporedattore

Luca Vaccaro (Università Alma Mater Studiorum, Bologna)

Redazione

Raffaella De Vivo (Istit. Montalcini Quarto), Teresa Esposito (Rubenianum, Anversa), Gianni Antonio Palumbo (Università di Foggia), Michel Pretalli (Université de Besançon, Francia)

<https://centrostudigbdellaporta.altervista.org/studi-dellaportiani/>

Direttore: gily.reda@gmail.com

Segreteria: segreteriacentrodellaporta@gmail.com

Sede editoriale: Centro Internazionale di Studi 'Giovanni Battista della Porta', Via Botteghelle, 8, 80063, Piano di Sorrento, (NA)

La rivista «Studi Dellaportiani. Rivista Interdisciplinare» è l'organo ufficiale del "Centro Internazionale di Studi 'G.B. della Porta'" e pubblica annualmente saggi in italiano, inglese, francese. Ogni articolo inviato alla redazione resta anonimo fino a che non sia sottoposto al processo "peer-review" che consiste nell'esame di almeno due valutatori anonimi. Il loro parere motivato e scritto, sia sfavorevole che favorevole alla pubblicazione, verrà comunicato dal Direttore all'autore. Tutti i documenti saranno conservati nell'archivio del "Centro".

Autorizzazione del Tribunale di Napoli

ISSN n. 2785-6968

STUDI DELLAPORTIANI

Rivista interdisciplinare

Il teatro di Della Porta
da Napoli all'Europa

a cura di Francesco Cotticelli

PRESENTAZIONE

STUDI DELLAPORTIANI. RIVISTA INTERDISCIPLINARE *online* è una rivista accademica di cultura umanistica, rinascimentale e barocca ad accesso aperto. Fondata tra il 2021 e il 2022, aspira essere il principale punto di riferimento per tutti coloro che si dedicano allo studio delle opere di Giovan Battista della Porta con una evidente vocazione interdisciplinare.

L'obiettivo principale di STUDI DELLAPORTIANI. RIVISTA INTERDISCIPLINARE *online* consiste nel promuovere la discussione sui temi affrontati da Giovan Battista della Porta e allargarli sia nell'ambito della cultura umanistica, rinascimentale e barocca, sia nei riverberi delle attuali ricerche scientifiche e letterarie senza preclusioni ideologiche o metodologiche riflettendo in tal modo la vastità e l'articolazione del panorama critico e culturale.

Per tali motivi gli ambiti di ricerca sono: Storia della scienza, Filosofia e cultura europea della prima età moderna; Discipline delle arti e dello spettacolo; Estetica e teoria dell'immagine; Lingua e letteratura italiana ed europea.

SOMMARIO

Il teatro di Della Porta
da Napoli all'Europa

Prefazione

FRANCESCO COTTICELLI.....13

*La Napoli di Della Porta:
dalla città imperiale alla città inquieta*

GIULIO SODANO.....15

*Il teatro di Della Porta tra Cinque e Seicento:
squarci di realtà napoletana*

ELENA CANDELA.....27

*Forme e tecniche combinatorie di comico e tragico
nel teatro di Della Porta*

ANNA CERBO.....49

La commedia «di situazione» e il tragicomico

MARZIA PIERI.....63

“Funzione Della Porta”.

Per la tradizione del teatro italiano

PIERMARIO VESCOVO.....79

Della Porta e il teatro dell'Arte.

Un problema aperto

FRANCESCO COTTICELLI.....93

*Giovanni Battista della Porta e il suo teatro
nelle biblioteche napoletane tra Cinque e Seicento*

IGNACIO RODULFO HAZEN.....103

«Ventre che non rode, mal volentier ode».

Esempi di dialettica del cibo nel teatro dellaportiano

LUCA VACCARO.....117

<i>Tra Firenze e Napoli: il rapporto tra un'inedita commedia fiorentina e la Fantasca di Della Porta</i> VALERIO CELLAI.....	141
<i>Veleni, menzogne, segreti e trame: Bandello in Della Porta (Gli duoi fratelli rivali) e Shakespeare (Much Ado About Nothing)</i> BEATRICE RIGHETTI.....	159
<i>Modelli italiani nella commedia francese secentesca: gli adattamenti del teatro di Della Porta</i> MONICA PAVESIO.....	183
<i>Da Della Porta a Calderón: alcune proposte ipotestuali</i> PAULA GREGORES PEREIRA.....	201
<i>Per uno studio della ricezione di Della Porta nel teatro spagnolo dei Secoli d'Oro. Stato dell'arte e percorsi d'indagine</i> ELENA E. MARCELLO.....	215
<i>«Che riempia di Tragedie tutti i Theatri del Mondo»: modelli dellaportiani nelle commedeje pe mmuseca</i> PAOLOGIOVANNI MAIONE.....	229
<i>Della Porta sulle scene e nella critica teatrale del Novecento italiano</i> FRANCO PERRELLI.....	247
<i>Immagini e volti dello stage, simbolo e topos del mondo che diviene</i> CLEMENTINA GILY REDA.....	259

SAGGI

<i>Per una bibliografia ragionata del teatro dellaportiano</i> ALFONSO PAOLELLA.....	279
<i>Alchimia e cultura magica nella novella del Cinquecento.</i> <i>Bandello, Straparola, il Lasca</i> ANDREA AGOSTA.....	299
ABSTRACT-RIASSUNTI.....	315

Prefazione

FRANCESCO COTTICELLI

La produzione teatrale di Giovan Battista Della Porta è un segmento non irrilevante della sua versatile attività intellettuale; perfettamente radicata negli umori della Napoli fra tardo Cinquecento e inizio Seicento, periodo cruciale per le sorti della scena professionistica nel Viceregno e nell'intera Europa, si pone al vertice di una "tradizione" della commedia rinascimentale ed è destinata a farsi modello di una drammaturgia colta per tutta la lunga stagione barocca, senza perdere smalto e prestigio nel clima per molti versi sperimentale del XVIII secolo. Meritoria è stata la decisione del Centro Internazionale di Studi di dedicare un momento di approfondimento a questo duraturo impegno di un autore tra i più significativi della sua epoca, nella consapevolezza che non pochi sono i motivi di interesse e i punti di contatto con gli altri suoi scritti di natura teorica e filosofica; né il suo contributo alla definizione e alla storia del genere nel cuore dell'età moderna appare modesto o circoscritto a una realtà locale.

Tutt'altro: anzi, il teatro di Della Porta costituisce – accanto a quel gioiello che è il *Candelaio* di Giordano Bruno – un grandioso riconoscimento al valore e alla potenzialità comunicative e argomentative di un *medium* che la cultura cinquecentesca ha problematicamente riscoperto, e, a prescindere dalle testimonianze posteriori, risulta sottilmente contaminato con le pratiche rappresentative che gli attori di ogni latitudine mettono a punto per diffondere ulteriormente la consuetudine al palcoscenico e alle sue implicazioni. Sullo sfondo delle inquietudini che gravano su una capitale crocevia di fermenti ideologici e politici, i testi dialogano con una realtà urbana in trasformazione, con i dibattiti e la sensibilità normativa che caratterizza molta della teoresi coeva, e sono al centro di una fitta intertestualità che li proietta dal Mezzogiorno fino alle terre più lontane, dove il mito dell'intellettuale si nutre evidentemente anche di queste apparenti *nugae*. Ben oltre le corrispondenze con esperienze di altri poli della penisola italiana, è possibile rintracciare echi e consonanze interessanti con il lavoro di Shakespeare, con la ricca e articolata offerta del *siglo de oro* spagnolo, con le esperienze di una Francia da sempre

attenta a cogliere spunti e suggestioni provenienti dalla letteratura e dagli attori italiani per integrarli nel tessuto di una scena originale.

Ma è bene cogliere altresì la capacità di irradiazione del teatro dellaportiano al di là dei suoi tempi e segnalarne la presenza in forme e contesti dissimili: la sua esemplarità è ancora oggetto di riflessione per un teatrante *sui generis* come Andrea Perrucci negli ultimi anni del XVII secolo ed è avvertita a un tempo come legata insieme alla premeditazione e all'improvvisazione; l'universo della «*commedeja pe museca*» settecentesco non può fare a meno di ricorrere alla vivacità dei suoi tratteggi caratteriali e alla complessità delle sue trame per alimentare un immaginario anch'esso vincente sul piano europeo; la ricerca militante del Novecento, percorrendo a ritroso le tracce di un teatro teatrale nel tentativo di rilanciarle nella programmazione contemporanea, scopre la ricchezza di motivi e l'incisività dello sguardo del grande intellettuale, esaltandone insieme la *humus* napoletana e gli accenti universali.

L'auspicio è che presto possano realizzarsi altri approfondimenti scientifici su un patrimonio straordinario di ingegno, di talento, che si presta davvero a molteplici attraversamenti, qualora se ne vogliano esplorare le stratificazioni linguistiche, le strategie compositive, le tipizzazioni nell'aurorale definizione di un sistema di parti e ruoli, le prospettive filosofiche e interpretative, e soprattutto si pensi a riattualizzare – per gli spettatori di oggi – un teatro che assolve a una funzione essenziale, sottolineare la dignità della cultura scenica attraverso un dialogo mai scontato fra contenuti e tecniche della rappresentazione.

Al dott. Francesco Palagiano, Presidente del Centro Studi, e al comitato promotore va il ringraziamento per aver promosso e incoraggiato questa iniziativa. Ma questo volume non avrebbe visto la luce senza il sostegno di due figure fondamentali: il prof. Alfonso Paoletta, infaticabile segretario del Centro, che con passione e dedizione ammirevole, unite all'eccezionale competenza su Giovan Battista Della Porta e la sua epoca, ha seguito ogni fase delle attività in uno spirito di viva collaborazione ed è stato punto di riferimento insostituibile per il conseguimento dei risultati, e il dott. Luca Vaccaro, studioso acuto e preciso, sempre pronto al dialogo e alla cooperazione, che si è prodigato con generosità e professionalità a sostenere questa impresa, a volte sobbarcandosene anche gli aspetti meno esaltanti. A loro un grazie di tutto cuore. Inoltre, si ringrazia il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli "Federico II" per la generosa assistenza offerta per la pubblicazione di questo libro.

*La Napoli di Della Porta:
dalla città imperiale alla città inquieta*

GIULIO SODANO

La vita di Giovanni Battista Della Porta si snoda tra due date, il 1535 e il 1615, che simbolicamente racchiudono il profondo cambiamento che la capitale del Regno subisce nel corso del “lungo Cinquecento”. In quei decenni Napoli visse una delle più fervide stagioni della sua storia metropolitana. In sintonia con i grandi fenomeni storici italiani ed europei, il XVI secolo napoletano fu sotto il segno dell’estate di San Martino: crescita economica e slancio demografico e urbanistico; vivace dinamica sociale che favorì l’ascesa di nuovi ceti; ulteriore rafforzamento del ruolo politico della capitale in piena sintonia con l’affermazione dell’assolutismo regio. Tutto ciò ebbe luogo, tuttavia, mentre era in atto la dislocazione del Mediterraneo e molti dei problemi della città rimanevano irrisolti. È un secolo nel quale a fianco dei luminosi primati si vanno accumulando nodi irrisolti e lo stesso carattere originario della città va mutando.

Quando Della Porta nacque a Sorrento, da tre anni era iniziato il vicereame del Toledo che tanti cambiamenti avrebbe prodotto nella storia di Napoli, ma il 1535 soprattutto coincise con la visita di Carlo V. Quel viaggio dell’imperatore, come è noto, si caratterizzò per un rilevante significato politico per tutta la penisola italiana. Aveva luogo in un momento fulgido della potenza imperiale dopo il grande successo tunisino e si chiudevano definitivamente i conti con gli avvenimenti drammatici del 1527-1530. Emergeva quanto la penisola rappresentasse un nodo vitale per l’Impero nel momento assai delicato del passaggio dalla guerra africana all’esplosione del pieno conflitto con la Francia. A marcare la maturità del potere imperiale spagnolo proprio allora stava prendendo forma quella *Monarquía de las cortes* con sviluppo delle corti vicereali: erano quella di Pedro de Toledo a Napoli, ma anche quelle di Ferrante Gonzaga in Sicilia e di Antonio de Mendoza,

primo viceré della Nuova Spagna (Hernando Sanchez 2001, 453).¹ Fu proprio successivamente alla visita del sovrano che il viceré andò sviluppando il cerimoniale da tenere nella corte vicereale napoletana.

Se tutti i gruppi nazionali italiani rivendicarono lungo quel viaggio dell'imperatore il proprio protagonismo nel buon esito dell'impresa di Tunisi, ciò avvenne assai intensamente da parte dei napoletani nel corso del soggiorno dell'imperatore nella capitale del Regno, tanto da suscitare la reazione polemica da parte degli altri italiani. L'aristocrazia napoletana aveva, infatti, trovato nell'impresa africana l'occasione di cimentarsi nel servizio tanto militare quanto cortigiano per il sovrano (Hernando Sanchez 2001, 453).

Carlo giunse in città il 25 novembre e vi soggiornò fino al 21 marzo dell'anno successivo. Nel corso della visita i ceti dirigenti napoletani puntarono a rivendicare tanto la continuità tra la capitale aragonese e ferdinandea, quanto l'orgogliosa appartenenza alla compagine imperiale, sviluppando un assai complesso ciclo festivo, per il quale si attivarono una pluralità di generi artistici: quello letterario e teatrale, quello musicale e quello plastico, con sculture e apparati effimeri, tutti utili ad adattare l'immagine imperiale agli interessi del Regno (Hernando Sanchez 2001, 451). D'altra parte se per Carlo l'impresa aveva significato l'esaltazione della sua missione imperiale, per i nobili napoletani che vi avevano partecipato era stato un modo per sottolineare la fedeltà e lealtà a quel potere. Diverse rappresentazioni celebrarono sia la fondazione mitica che quella storica della città, mentre il modello militare romano fu esaltato da raffigurazioni effimere e letterarie, che oltre a commemorare l'imperatore, permisero di esaltare come artefici della vittoria tunisina i napoletani. Ma a fianco agli elementi "napoletani" erano posti quelli che evocavano l'impero di Carlo V: le immagini di piante e animali esotici nell'arco di trionfo a Porta di Capuana evocavano l'immenso dominio coloniale di cui era titolare l'imperatore (Visceglia 2001, 148). La cavalcata d'ingresso di Carlo V toccò punti nevralgici della città dell'epoca secondo un ordine che integrava in una unità la Città, il Regno, il potere imperiale e quello religioso: punti di riferimento di quella cavalcata furono il palazzo reale, la cattedrale, i seggi cittadini. Il cerimoniale riuscì quindi a coniugare l'esaltazione dell'Asburgo come re di Napoli, circondato dalla nobiltà dei Sette uffici e dai componenti del Collaterale, con un apparato scenico e simbolico che mescolava la rivendicazione della continuità con la partecipazione alla

¹ Ma sull'interpretazione della monarchia spagnola soprattutto come insieme di corti vicereali, si veda Alvarez-Ossorio Alvariño 2022, 15-22.

nuova compagine imperiale (Hernando Sanchez 2001, 491; Visceglia 2001, 149). Attraverso la rivendicazione della continuità della storia passata e la celebrazione dei fasti imperiali ebbe quindi luogo quella che è stata definita la «riconsacrazione del suo ruolo di capitale del Regno» (Visceglia 2001, 146).

Tutto ciò non avvenne, però, in un clima di piena concordia tra le alte gerarchie nobiliari. In realtà una frattura percorreva il corpo baronale: un gruppo di grandi famiglie, legate al d'Avalos, al principe di Bisignano, al Doria, rivendicavano il protagonismo nell'impresa tunisina allo scopo di stabilire un rapporto più diretto con l'imperatore e ottenere l'emarginazione dell'ingombrante Toledo. Era proprio sulla base della relazione militare che si reclamava quel rapporto diretto, che nelle loro intenzioni doveva marginalizzare invece le relazioni amministrative così come erano state impostate dal viceré. Il loro tentativo fu però perdente e il risultato di quella visita imperiale fu anzi il rafforzamento dell'autorità imperiale e la sconfitta di quel gruppo feudale. La mancata destituzione del viceré significò la vittoria della politica assolutistica, nei confronti del baronaggio e della municipalità napoletana, dando un nuovo impulso alle riforme feudali, amministrative e della giustizia (Hernando Sanchez 1994, 296). Di tutto questo se ne avvantaggerà la città che pur senza re, perché il re è "assente" e risiede a Madrid, resta sempre una capitale dove ha sede il potere col quale si dirige il Regno.

*

L'assunzione di una statura da città imperiale non poteva non avere conseguenze, soprattutto con l'accelerazione di politiche già in atto in precedenza. Gli anni del Toledo, quelli del giovanissimo Della Porta e della politica sperimentale dell'assolutismo asburgico (Musi 2013, 26-36), videro la piena affermazione della politica della capitale attraverso un grandioso piano urbanistico, che fece della città il maggior centro del Mediterraneo, inferiore solo all'ottomana Istanbul. La città si trasformò profondamente, lasciando alle spalle la fisionomia dell'epoca aragonese, per assumere dimensioni elefantache e caotiche. La grande ristrutturazione operata da Pedro de Toledo favorì l'espansione che fu proseguita nei decenni successivi, tanto che la popolazione a metà Seicento risultò triplicata, dando alla città le sembianze che ancora oggi la caratterizzano. Il saldo demografico era dovuto soprattutto al massiccio trasferimento dalle campagne di popolazione alla ricerca di lavoro e che sfuggiva, grazie al sistema privilegiato della città, all'esoso fisco

spagnolo.

Non tutti però vennero per sfuggire alle condizioni delle campagne e per cercare lavoro. Anche il grande baronaggio delle province si trasferì in città per motivi politici. Il viceré infatti impose un maggior controllo sulla società meridionale, ampliando i poteri dei togati a scapito dell'aristocrazia feudale. Per costoro permanere nei loro antichi castelli li rendeva sospetti di essere autori di cospirazioni e congiure: dovevano quindi vivere sotto gli occhi vigili del viceré per dimostrare il loro lealismo, e semmai brigare per percepire qualche prebenda e qualche posto nel governo vicereale. Tuttavia quella fedeltà si accompagnava anche alla manifestazione del proprio status di privilegiato. Gli aristocratici occuparono gli spazi cittadini edificando sontuosi palazzi, che grazie alla particolare leggerezza della pietra tufacea, potevano moltiplicare i piani fino al quarto o al quinto, dando ai visitatori dell'epoca la sensazione assai simile a quella che si prova oggi in una città di grattacieli.

Non fu solo l'urbanistica a essere segnata dal nuovo corso, ma a cambiare fu anche il carattere della città, la sua *humus*. Addirittura mutarono i connotati fisici degli abitanti, a seguito dell'afflusso di immigrati dalle campagne. Galasso, nel commentare la nascita di Tasso nel 1544, ha sottolineato come la capitale del Regno già non fosse più quella della Napoli Gentile d'epoca aragonese. Non era più la città dalle proporzioni equilibrate, ma la «Napoli-metropoli, tumultuosa, congestionata, sgargiante, smargiassa» (Galasso 1998, 132). La Napoli, appunto, del cavallo sfrenato.

L'epoca del Toledo segnò cambiamenti anche nella cultura. Il viceré era ben consapevole della necessità del potere politico di controllare i fermenti intellettuali cittadini. L'azione del viceré, soprattutto nel corso degli anni '40, fu di compressione della politica, e di questo ne risentirono soprattutto le accademie. Alcune vennero infatti chiuse, anche per la preoccupazione che da esse si potessero diffondere idee suscitate dalla riforma protestante. Il clima si fece più pesante e il segnale venne dato dal tentativo di introduzione nel 1547 dell'Inquisizione e del processo al principe di Salerno, Ferrante Sanseverino, nel quale, come è noto, venne coinvolta anche la stessa famiglia di Della Porta. Significativa fu la dispersione del circolo religioso cresciuto intorno a Juan de Valdés che aveva animato la sperimentazione devota di alcuni esponenti di spicco dell'élite urbana.

*

Con la seconda metà del Cinquecento – l'epoca di Filippo II – il Regno è pienamente inserito in quello che è ormai il sistema imperiale spagnolo (Musi 2000). Dopo la divisione testamentaria voluta da Carlo V con il distacco dell'area germanica, il dominio degli Asburgo di Madrid è diventato pienamente castigliano. Va tuttavia sempre sottolineato che questa condizione di dipendenza non va confusa con uno statuto coloniale.² Il Regno di Napoli non fu mai una colonia e quella che chiamiamo a scopo puramente esemplificativo la corona spagnola era un insieme di *reinos* che dal punto di vista giuridico avevano pari dignità. Napoli ne costituiva un pezzo fondamentale tanto che nella scala di prestigio tra i diversi domini godette di una considerazione molto elevata, seconda sola alla Castiglia stessa (Galasso 1977, 165-169). Diventare viceré del Regno significava, infatti, conseguire uno dei più prestigiosi incarichi nel *cursus honorum* dei politici spagnoli. Tra Spagna e Napoli si instaurarono rapporti fecondi di reciproca influenza, che arricchirono entrambe. Modi di fare spagnoli, a partire dalla "gravità" dei costumi, entrarono a far parte delle abitudini dei gentiluomini napoletani. Il Regno a sua volta influenzò enormemente la Spagna con i suoi quadri, libri, arredi, medaglie, reperti archeologici che i viceré, quando lasciavano il Regno, portavano con sé, oppure venivano inviati come doni ai re di Spagna o a potenti uomini del governo iberico. Pittori napoletani conobbero in vita grande fortuna anche in Spagna grazie alla protezione dei viceré.

L'età di Filippo II rappresentò poi per il Regno di Napoli l'epoca in cui si iniziò ad affermare lo spirito controriformistico. L'unità tra dinastia e fede cattolica favorì quel compromesso tra monarchia e Chiesa, sebbene lo Stato difendesse le sue prerogative attraverso il *placet* e il *regio exequatur* che la corona concedeva sugli editti dell'autorità ecclesiastica.

Era stato soprattutto nei secoli tardomedievali, con la diffusione degli ordini mendicanti, che avevano preso forma i caratteri costitutivi della religiosità meridionale, destinati a perdurare per molti secoli. Con l'età moderna la vita religiosa si arricchì di aspetti tipicamente controriformistici: anche a Napoli e nel Regno la Chiesa, come nelle altre parti d'Europa, lo spirito tridentino introdusse forme di controllo e di catechesi volte ad omogeneizzare il vissuto religioso delle masse. La Controriforma nel Mezzogiorno non fu tanto teologica, quanto soprattutto volta alla precettistica e alla regolamentazione dei comportamenti dei fedeli. La vita devozionale barocca

² Ancor oggi un'assai pigra storiografia di marca anglosassone insiste sullo stereotipo storiografico del Regno di Napoli colonia della Spagna. In proposito si veda la mia discussione Sodano 2016, 267-276.

fu caratterizzata dalla grande fastosità delle cerimonie religiose, volte a suggestionare la fantasia dei fedeli, più che a spingere al raccoglimento interiore. Il sentimento religioso della popolazione si manifestava nella partecipazione massiccia ai grandi riti del venerdì santo o alle processioni per la Madonna e i santi vecchi e nuovi. La Controriforma segnò la grande trasformazione delle chiese napoletane secondo i canoni barocchi. Assai intensa fu anche l'attività di insediamento dei nuovi ordini religiosi che rivaleggiavano tra loro e con gli antichi ordini mendicanti. In città fu ben visibile la presenza dei Teatini e dei Gesuiti con le loro nuove case e i loro imponenti edifici sacri, come la Chiesa di San Paolo maggiore e quella del Gesù Nuovo. La Compagnia di Gesù ben presto si impose, oltre che per l'impegno catechetico, soprattutto per il sistema organico di organizzazione educativa delle élite cittadine. Altrettanto intensa fu la moltiplicazione di monasteri femminili, destinati ad accogliere le eccedenze demografiche delle famiglie aristocratiche. Intere *insule* di quello che era il centro della città erano occupate da edifici sacri, che offrivano un'immagine di una città i cui spazi erano contesi tra ecclesiastici e aristocratici.

Il controllo inquisitoriale crebbe e fu particolarmente attento ad esercitare una ferrea vigilanza non solo sulla vita spirituale, ma soprattutto su quella culturale. Lo stesso Della Porta è inquisito tra il 1577-79 ma sfugge alle maglie del controllo entrando al servizio nel 1579 del cardinale Luigi d'Este.

Nonostante il freno imposto dalla Controriforma, la cultura tutto sommato riuscì ancora a procedere con una certa libertà e fermenti di una modernità continuarono a caratterizzare la vita cittadina. Indiscutibile, senza voler enfatizzare, è l'interesse scientifico che caratterizzò la vita culturale della città. Nella seconda metà del secolo, tra il 1565 e il 1586 uscirono quattro edizioni del *De rerum natura* di Telesio, e tra il 1557 e il 1588 Della Porta elaborò la sua *Magia naturale* con una serie di elementi tra magia, arte della memoria, astrologia, sperimentazione tecnica che saranno alla base dell'ispirazione di Bruno e Campanella (Galasso 1998, 133-134). Uno dei caratteri più significativi e originali nella storia moderna della città è la circolarità della cultura napoletana, dei rapporti dell'alta cultura accademica, artistica, letteraria e musicale con la cultura popolare. L'intero corpo sociale nel XVI secolo inoltre subisce la forte influenza della moda spagnola, che fu un potente fattore di omogeneizzazione interclassista. Lo scenografismo nobiliare, il formalismo spagnolo furono elementi che entrarono a far parte del costume napoletano anche a livello popolare (Galasso 1994, 366).

*

La vita culturale della città fu animata dal sostegno delle numerose corti aristocratiche, che, spesso in concorrenza con quella vicereale, a seguito della massiccia emigrazione in città dei casati baronali, si svilupparono nel corso del secolo, offrendo sostegno economico agli esponenti della cultura napoletana. Molti intellettuali del tempo di Della Porta svolsero funzioni al servizio di grandi signori feudali, dal padre di Tasso a Tommaso Costo, fino a Marino e quando Cervantes fu nel regno di Napoli, divenne segretario di Giulio Acquaviva. Il *Fuggilozio* di Tommaso Costo del 1596 descrive una raffinata società aristocratica dedita al consumo culturale in una dimensione caratterizzata da un'intensa sociabilità. Il mecenatismo si esprime nel collezionismo, nella committenza di opere d'arte, ma anche nel finanziamento di pubblicazioni e nella protezione di scrittori e pittori. Il *Forastiero* di Capaccio con orgoglio cita il gran numero di collezioni private di esponenti dell'aristocrazia. Accanto a quadrerie o biblioteche, esistevano vere e proprie *Wunderkammer* ricolme di *mirabilia*, di oggetti curiosi e naturali, che davano prestigio e fama ai loro possessori. Nel corso del secolo a Napoli non si ebbero teatri stabili e fu solo con l'inizio del XVII secolo che ebbe inizio la fortuna del Fiorentini. Le commedie e le rappresentazioni avevano quindi luogo o in spazi pubblici, come il Largo del Castello, oppure nelle case nobiliari. A fine secolo e con i primi anni del Seicento nella corte vicereale divenne assai usuale l'allestimento di rappresentazioni drammaturgiche. Le commedie, peraltro, come è stato acutamente sottolineato, rappresentarono nel Cinquecento napoletano un potente strumento di identità soprattutto della élite italo-spagnola, capeggiata dalla famiglia d'Avalos che si era fatta promotrice della stampa di raccolte di commedie iberiche (Sánchez García 2020, 432). Vale, pertanto, la pena di ripercorrere alcuni significativi cambiamenti che il ceto sociale dell'aristocrazia, tendenzialmente il maggior consumatore culturale cittadino, aveva intrapreso.

Ad accendere la gara al mecenatismo erano i diversi segmenti della nobiltà in concorrenza tra loro, ma anche con i nuovi ricchi, che, a seguito della dinamica ascensionale che aveva caratterizzato il secolo, rivendicavano con forza l'ingresso tra le fila della nobiltà. E anche quando ricche famiglie di parte popolare restavano fedeli al loro status originario di "popolare", dagli ultimi due decenni del Cinquecento era ormai aperto il conflitto con la nobiltà nel rivendicare la legittimazione della supremazia nel governo cittadino.

Più volte si è sottolineata la varietà che caratterizzava la nobiltà napoletana (Sodano 2014). Nonostante tanta frammentarietà, esisteva uno

“stile” di vita aristocratico comune. Indiscutibilmente la parte preponderante tra i nobili napoletani era quella feudale, dimensione dalla quale erano attratte anche le altre componenti gentilizie o coloro che, grazie alla mobilità economica del secolo erano approdati alla dimensione aristocratica. Essere signori titolati significava trarre il proprio potere dal controllo del territorio spesso con forme coercitive assai dure. La condizione di signore feudale reclamava origini guerriere, con continue esibizioni di forza che potevano assumere anche forme di violenza. Era proprio attraverso quella modalità di superba riottosità verso il potere del sovrano, di esercizio della violenza (ma anche di paternalismo, spesso sfuggito nelle ricostruzioni storiche) che, in realtà, l’aristocrazia feudale esibiva il proprio stato peculiare di signori di vassalli. Si pensi al duca d’Atri, Giovanni Girolamo I Acquaviva: partecipa alle imprese militari di Carlo V culminate a Mühlberg, ed è uomo d’armi di Filippo II nelle campagne di Fiandra e alla battaglia di San Quintino. Imbevuto di spirito controriformista, nel 1571 partecipa autonomamente alla battaglia di Lepanto. Nonostante il suo impegno militare a favore della corona, il duca viene descritto come il tipico “barone riottoso”, confinato nel suo castello di provincia pieno di risentimento per l’ingenerosità della Spagna, insofferente per l’autorità del sovrano e pronto ad esercitare il suo dominio feudale attraverso l’esercizio della violenza sui vassalli. Eppure tutto ciò si accompagna a un’accurata preparazione letteraria. Giovanni Girolamo è compositore di liriche ed un noto brillante conversatore, doti che esibisce nei tipici luoghi della socialità aristocratica.

Se il duca d’Atri è il caratteristico esponente del ceto feudale, Giambattista Manso è considerato il tipico patrizio napoletano, personaggio poliedrico, versatile, raffinato letterato. Originario delle famiglie nobili della costiera amalfitana è ben noto per la sua amicizia con Torquato Tasso e Giambattista Marino, per la fondazione dell’Accademia degli Oziosi, nonché per le sue opere di carità, con la fondazione del Monte omonimo e l’assistenza ai giovani sprovvisti di mezzi adeguati per studiare. Eppure non disdegna né svolgere un’intensa attività mercantile all’interno del mondo della seta, né l’acquisizione del titolo feudale, divenendo marchese di Villa, dopo aver lungamente richiesto un riconoscimento dei suoi servizi militari a favore della corona. E conseguendo la posizione di signore titolato, il patrizio napoletano, il cavaliere Giovan Battista Manso non disdegna affatto di farsi ritrarre con aspetto marziale, indossando la corazza (Stranieri 2022).

Non è un caso che abbiamo riportato questi due esempi: essi evidenziano come l’aspetto gentilizio e l’aspetto signorile, la pratica della cultura e

l'esercizio della violenza rappresentavano l'endiadi che caratterizzava l'aristocrazia napoletana. Ed era un'aristocrazia che non lesinava in mecenatismo e in consumi culturali volti all'autopromozione dei casati, contribuendo non poco allo sviluppo delle arti e delle lettere nella città.

*

Alla fine del regno di Filippo II nel 1598 Napoli era la città del dominio spagnolo più grande. La forte crescita della capitale, il suo ergersi a più grande città del Mediterraneo cristiano e del "sistema imperiale spagnolo" produce tra fine XVI e inizio XVII secolo un diffuso ottimismo e un orgoglio che perdura anche nei primi decenni del Seicento, come testimoniano le pagine del *Forastiero* del Capaccio. Il Costo nel proemio del *Fuggilozio* nel descrivere Napoli, la chiama «la superbissima e nobilissima città», con superlativi che affondano il loro senso nel fatto che essa supera tutte le città del mondo «nella numerosità e frequenza del popolo» (Costo 1604, 2). È un ottimismo che è spinto anche dal senso di appartenenza alla dinastia asburgica e di condivisione della sua grande fortuna: nel 1580 con l'annessione del Portogallo la *Monarquía católica* di Filippo II ha conseguito una dimensione mondiale addirittura superiore all'impero sui cui non tramontava mai il sole di Carlo V. Ha scritto Galasso: «La luce dei sovrani si rifletteva su questa capitale del loro impero e alimentava, insieme alla consapevolezza di ciò, anche la convinzione dei napoletani che il loro paese costituisse una delle gemme più fulgide della corona e la loro città il cuore di quella gemma» (Galasso 1998, 142).

È una grandiosità che, tuttavia, come spesso è stato sottolineato, è dovuta alla propulsione dello Stato, ai privilegi fiscali della "politica della capitale" adottata dai sovrani, ma la città non riesce a varcare la soglia della decisiva trasformazione economica, mentre la crescita esponenziale peggiora i nodi irrisolti. Dopo la grande espansione economica del ciclo 1540-1580, tra gli anni '80 e '90, proprio negli anni della produzione delle più rilevanti commedie di Della Porta, si manifestano i sintomi della crisi generale del Seicento, che esploderà negli anni immediatamente successivi alla sua morte. I segnali sono molteplici: rallentamento della crescita demografica e declino della domanda di lavoro. Con il chiudersi del Cinquecento, si accentua l'inflazione che danneggiava i ceti deboli. La crisi agraria, che si fa violenta tra il 1606 e il 1607, spinge ulteriore popolazione verso la città, mentre all'interno del regno si diffonde il banditismo. La città non riesce più ad assorbire manodopera e la

plebe sta assumendo quel carattere cencioso, la città dei lazzaroni, che la connoterà nei luoghi comuni fino alla fine del secondo conflitto mondiale.

Non manca la consapevolezza della crisi, che tutto quel mondo abbia un lato oscuro e che si accumulano problemi drammatici a causa dei nodi irrisolti. Un senso dualistico caratterizza la città tra trionfalismo orgoglioso e turbamenti segreti. Si va diffondendo un senso di paura per le rivolte e quella del 1585, con il linciaggio dell'Eletto del popolo Starace, desta grande preoccupazione nelle classi dirigenti cittadine, che prendono coscienza del potenziale ribellistico presente nella capitale. Al senso di precarietà si cerca di porre rimedio con la moltiplicazione dei luoghi sacri e caritatevoli. Come insegnava la manualistica nobiliare della seconda metà del Cinquecento dedicata all'arte del cavalcare, la natura dell'animale non era «diversa da quella del popolo che deve essere frenato e disciplinato» (Muto 2008, 518).

A cercare di porre rimedio alle inquietudini concorse la carità pubblica e privata. Gli Spagnoli incoraggiarono la fondazione di nuove istituzioni, attuando politiche di controllo dei grandi enti caritativi, come Ospedali o Monti, attraverso la presenza di ministri di nomina regia, come avvenne per i banchi pubblici, la Casa Santa degli Incurabili, la Casa di San Giacomo, la Redenzione dei cattivi (Sodano 2020, 100). Particolare attenzione all'assistenza medico-ospedaliera fu prestata dal viceré Juan de Zuñiga y Requenses (1579-82) (Novi Chavarria 2020). Ma furono soprattutto gli enti privati a moltiplicarsi. A Napoli si ebbe una grande fioritura di istituzioni assistenziali e di luoghi pii con finalità religiose e caritative a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento, ad un ritmo che si mantenne sostenuto per tutto il Seicento. Tra il 1570 e il 1620 si ebbe la fondazione di ben 83 nuovi istituti (Casanova 2008). La collaborazione tra Ordini religiosi, soprattutto quelli più specificamente nati con la Controriforma, e gruppi laicali napoletani portò alla realizzazione di numerose istituzioni: il Monte della Misericordia era, ad esempio, nato con l'appoggio dei gesuiti e dei teatini. Dalla seconda metà del Cinquecento ad assumere il timone della fondazione di enti caritativi, con la creazione di enti medi, piccoli e grandi, e a punteggiare intensamente il centro cittadino con la presenza di confraternite e luoghi di culto fu l'aristocrazia. Il ceto al vertice della piramide sociale sentì il dovere di prestare la propria opera di assistenza da un lato a coloro che dalla condizione nobile decadevano economicamente a causa della crisi, dall'altro ad altri soggetti, sottoposti a processi di proletarizzazione, al fine di smorzare le tensioni sociali che erano in incubazione.

Siamo quindi alla conclusione della parabola compiuta dalla città nel

corso della vita di Della Porta: proprio nel 1615, l'anno della sua morte, a segno di un mutato clima, il viceré conte di Lemos rinnova con forza le prammatiche per contenere l'afflusso della popolazione (Galasso 1994, 345). È la presa d'atto, già sentita dal *Candelaio* di Bruno, che la città si è fatta inquieta.

BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ-OSSORIO ALVARIÑO, ANTONIO (2022) *La monarquía de las cortes: Génesis y devenir de un concepto, treinta años después*, en *The Europe of "decentralised courts". The construction of the political image of the Bourbons of Italy and Spain*, a cura di G. Cirillo e R. Quirós Rosado, Nápoles, Ministero della Cultura, 15-22.

CASANOVA, DANIELE (2008) *Fluent ad eum omnes gentes: il Monte delle sette opere della misericordia nella Napoli del Seicento*, Bologna, Clueb.

COSTO, TOMMASO (1604) *Il Fuggilozio*, ed. Venetia, Appresso Mattheo Valentini.

HERNANDO SANCHEZ, CARLOS JOSÉ (2001) *El "glorioso triunfo" Carlos V en Nápoles y el humanismo de corte entre Italia y España*, in *Carlo V, Napoli e il Mediterraneo*, a cura di G. Galasso e A. Musi, in «Archivio storico delle Province Napoletane», CXIX, 447-521.

HERNANDO SANCHEZ, CARLOS JOSÉ (1994) *Castilla y Nápoles en el siglo XVI: El virrey Pedro de Toledo: linaje, estado y cultura (1532-1553)*, Madrid, Junta de Castilla y León.

GALASSO, GIUSEPPE (1997) *Il Mezzogiorno nella Storia d'Italia*, Firenze, Le Monnier.

GALASSO, GIUSEPPE (1994) *Alla periferia dell'impero: il Regno di Napoli nel periodo spagnolo, secoli 16.-17.*, Torino, Einaudi.

GALASSO, GIUSEPPE (1998) *Napoli capitale: identità politica e identità cittadina. Studi e ricerche 1266-1860*, Napoli, Guida.

MUSI, AURELIO (2000) *L'Italia dei Viceré. Integrazione e resistenza nel sistema imperiale spagnolo*, Salerno, Avagliano.

MUSI, AURELIO (2013) *L'impero dei viceré*, Bologna, il Mulino.

MUTO, GIOVANNI (2008) *Linguaggio e categorie della letteratura cortigiana a Napoli nella prima età moderna*, in *Las cortes virreinales de la Monarquía española: América e Italia*, a cura di F. Cantù, Roma, Viella, 511-537.

NOVI CHAVARRIA, ELISA (2020) *Accogliere e curare. Ospedali e culture delle nazioni nella Monarchia ispanica (secc. XVI-XVII)*, Roma, Viella.

SÁNCHEZ GARCÍA, ENCARNACIÓN (2020) *Sotto lo sguardo di Nebrija. Libri e teatro in Castigliano alla corte dei di Capua-Pacheco*, in *Arti e letterature a Napoli tra Cinque e Seicento: studi su Matteo di Capua principe di Conca*, a cura di A. Zezza, Napoli, Officina libraria, 431-453.

SODANO, GIULIO (2014) *Le aristocrazie napoletane*, in *Il Regno di Napoli nell'età di Filippo IV (1621-1665)*, a cura di A. Musi e G. Brancaccio, Milano, Guerini, 131-176.

SODANO, GIULIO (2016) *Tra arte, letteratura e musica: nuove proposte per una storiografia su Napoli?*, in «Nuova Rivista Storica», vol. C, 267-276.

SODANO, GIULIO (2020) *Il governo della città: Napoli nell'età spagnola*, in *Capitali senza re nella Monarchia spagnola. Identità, relazioni, immagini (secc. XVI-XVIII)*, a cura di R. Cancila, Palermo, Quaderni di Mediterranea, 79-102.

STRANIERI, BIANCA (2022) *Giovanni Battista Manso imprenditore e le sete del Real Monte Manso di Scala*, Napoli, Edizioni Paparo.

VISCEGLIA, MARIA ANTONIETTA (2001) *Il viaggio cerimoniale di Carlo V dopo Tunisi*, in *Carlos V y la quiebra del humanismo político en Europa (1530-1558)*, a cura di J. Martinez Millán, Madrid, Sociedad Estatal para la conmemoración de los centenarios de Felipe 2. y Carlos 5, 133-172.

Il teatro di Della Porta tra Cinque e Seicento: squarci di realtà napoletana

ELENA CANDELA

Giovan Battista della Porta, scienziato e inventore poliedrico di gran fama, è stato al suo tempo anche drammaturgo di successo. Ha operato a Napoli, sua città adottiva, nato non lontano da essa, a Vico Equense nel 1535, da nobile e benestante famiglia. Fin da giovanissimo viaggiò molto per studio in Italia, Francia e Spagna, visitando biblioteche e allacciando rapporti culturali e amicali con studiosi e potenti dell'epoca (Gabrieli 1932, 236). Non si conosce la cronologia delle sue opere drammatiche risalente alla data di composizione di ognuna di esse, tantomeno se ne conosce con esattezza il numero, visto che tutte quelle attribuitegli (23-29) da biografi e studiosi dell'epoca non sono giunte fino a noi, che ne contiamo solo 17 di cui 14 commedie e 3 componimenti tragici (1 tragedia e 2 tragicommedie). Se non per deduzione, si può azzardare qualche probabile datazione, ricavata dai pochi riferimenti interni al testo di qualcuna delle commedie, come quelli ad avvenimenti storici quanto occasionali, in funzione scenica, oppure riferimenti esterni, come quelli in dedicatorie (Sirri 1989, 441-7). Proprio una dedicatoria, premessa a un suo testo teatrale, *La Tabernaria*, per la pubblicazione presso Domenico Dominici, a un anno dalla sua morte, avvenuta il 4 febbraio 1615, potrebbe tornare utile a ipotizzare il numero esatto delle sue composizioni teatrali. Nello scritto, indirizzato «All'Ill. Carlo Saracini» e firmato da Antonio Rossetti, curatore dell'edizione e data di «Ronciglione, il dì 29 di Gennaro 1616», si legge:

Il Sig. Gio. Battista Napolitano, è stato filosofo sì grande, e celebrato universalmente nelle scienze Matematiche e Naturali [...]. Questo per sollevarsi alle volte da suoi gravi componimenti, si ritirava nei giorni più caldi, e più noiosi

dell'estate in una sua amenissima villa, dove, perché non sapeva viver nell'ozio, si tratteneva spiegando i suoi morali pensieri col rappresentare ne' componimenti Comici e Tragici l'intricate azioni dell'umana vita [...]. Ora essendomi pervenuta alle mani la presente sua comedia TABERNARIA intitolata, è forse in questo suo genere, ultimo parto, e giudicandola degna della stampa e non punto inferiore all'altre sue sedici sorelle ho voluto perciò pubblicarla al mondo [...] (Della Porta 2003, 269).

La dedicatoria è importante per due ragioni: perché dà la *Tabernaria* come «forse» ultima dell'autore in questo genere di attività e perché la considera «non punto inferiore alle altre sue sedici sorelle» cumulando genere comico e tragico. In questo caso il Rossetti, unico fra i suoi contemporanei, avrebbe accreditato al Della Porta le opere drammatiche che gli attribuiamo noi.

A Napoli, nella prima metà del Cinquecento non esisteva una tradizione di opere teatrali in senso sociale, rappresentata da un teatro unitario e autonomo, ma esisteva il gusto per lo spettacolo dato dal fasto esteriore voluto in occasioni speciali dalla classe dominante. Si pensi anche alle già famose 'farse allegoriche', al 'mimo popolare dialettale' e 'semidialettale', alle farse giocose, alle 'cavaiole' di Antonio Caracciolo e poi di Vincenzo Braca, che prendevano il nome dalla cittadina d'origine, Cava dei Tirreni e che facilitarono l'entrata di espressioni dialettali in ambienti cortigiani, accademici e nelle 'commedie improvvisate'. Le commedie che venivano recitate da attori 'dilettanti', in 'sale' allestite per le occasioni speciali, in ambienti cortigiani o comunque signorili, erano le commedie 'erudite' o 'regolari' rifacentesi alla tradizione classicistica e novellistica, già molto affermate in ambienti culturali dell'Italia centro-settentrionali. Probabilmente il della Porta in giovanissima età ebbe modo di essere presente a delle rappresentazioni di commedie letterarie già famose (*La Calandria*, *Gli Ingannati* e altre) in casa del principe Ferrante Sanseverino, dove, per un decennio, fino al 1550, si esibirono compagnie senesi e modenesi, in un vero teatro aperto al pubblico (Sirri 1989, 112). Ma, dopo la ribellione del Sanseverino, all'entrata in Napoli di un'Inquisizione spagnola, coadiuvato da molti nobili tra cui il padre di della Porta, il teatro fu chiuso per ordine del viceré don Pedro de Toledo e con esso cadde anche la possibilità di un incremento di una tradizione teatrale propria napoletana. Gli elementi teatrali sparsi però continuarono il proprio corso, che non fu quello delle commedie regolari ed erudite, ormai in declino, di

fronte all'imperante successo della commedia dell'arte, nonostante questa subisse l'ostracismo della chiesa che vedeva in essa la ricomparsa degli 'histriones medievali', in un periodo vicereale culturalmente in fermento sotto l'aspetto storico-scientifico e soprattutto in forte crescita demografica.

Il drammaturgo partenopeo era solito affermare non essere il teatro la sua prima vocazione, ma indubbiamente egli attuava, per primo e felicemente, una riforma quasi 'scientifica' del teatro a Napoli. Intuendo le potenzialità della commedia dell'arte, pur fingendo di ignorarla, invece sperimentò il modo come trasformare la lingua letteraria, facendola diventare, da lingua d'autore qual è, lingua di pubblico e usando, con strenua abilità tecnica il plurilinguismo. In un periodo controriformistico però, il della Porta per tutte le sue opere, scientifiche e letterarie, era costretto prima di darle alle stampe, a presentare i manoscritti all'esame inquisitorio per l'*imprimatur* ecclesiastico. Alcune lettere inviate all'amico Federico Cesi, che il della Porta aveva conosciuto a Napoli nel 1604 e che lo aveva voluto nell'Accademia dei Lincei, da lui fondata l'anno prima, rivelano l'impazienza con cui lo scienziato attendeva la licenza ecclesiastica chiedendo all'amico di intercedere per lui, presso il Maestro del Sacro Palazzo Apostolico. Una testimonianza ne è la lettera del 28 agosto 1609, dove il della Porta scrive: «Ho ricevuta la comedia con la licenza, e n'ho avuto contento. O' quanto ne harò magior, se piacerà a Dio haver la licenza della Chiromanzia [...]». E ancora, incalzato dalle richieste dei «librari», il 29 dicembre 1611, scriveva accoratamente:

Son disperato, ché per ogni procaccio non sento nuova di V.S., che vorrei sentirne nuova per ogni procaccio, perché questo mi mantiene vivo. Intendo che molti librari di costì cercano i libri miei della *Magia* e trattano con librai di qua [...]. Io sto componendo il libro del *Telescopio*, e ne dirò quanto se ne può dire e lo dedico a V.S., ma la vecchiezza m'impedisce che non posso fatigare. Desidero sapere se la Comedia è ancora finita, che sono homai due anni [...] (Gabrieli 1927, 370).

Il della Porta era attenzionato dall'Inquisizione ecclesiastica, fin da quando, nel 1574, lui che era promotore dell'Accademia scientifica napoletana dei 'Segreti' (prima per importanza in Italia e in Europa, ma sorvegliata e poi chiusa nel 1579 dall'Inquisizione), era stato ingiustamente incolpato di magia 'venefica'. Prosciolto dall'accusa, dopo un lungo processo, durato quattro anni, fu incolpato nel 1580, ancora una volta di

‘stregoneria’ da Jean Bodin, nella *Demonomanie des Sorcierès* da cui si difese nell’introduzione della sua *Magia naturalis* nell’ediz. del 1589. Spie di questa sua condizione, nel tentativo di discolarsi, sono le battute di alcuni personaggi delle sue commedie contro gli imbrogli degli astrologi, in genere ridicolizzandoli e dedicando loro addirittura una commedia, *Lo Astrologo* (Ciera, 1606) mentre nella *Tabernaria* fa dire a Giacoco, il personaggio che parla napoletano: «[...] penso ca so’ spiritato e averaggio ncuorpo quarche spirito maligno, e bisognerà ca vaia a Surriento a fàreme scongiurare [...]» (Della Porta 2003, 308): di “spiritati” e di stregonerie fa riferimenti in altri luoghi sempre assegnandoli alla comicità e alla leggerezza. La sua attività di studioso continuava però frenetica e copiosa e le sue opere, erano molto richieste tanto che la folla di ammiratori raddoppiò negli anni. Di questo ce ne dà contezza una lettera del 1613, che il Cesi scriveva al Galilei, anche lui linco, nella quale si legge del napoletano: «[...] ha sempre una quantità di composizioni nelle mani [...] et una continua audienza di moltitudine, che lo scervellano [...]» (Gabrieli 1927, 371). Il Cesi si riferiva a un momento particolare dell’amico, ormai la tarda età – ma rifletteva una situazione che ormai durava da decenni, e che si era formata sull’onda del successo scientifico-magico di lui, tanto che gli ammiratori si recavano a Napoli da ogni dove – si cita la Germania – per “cavargli” dalle mani anche opere ancora non finite e non lasciandogli il tempo di rivederle e rettificarle (Gabrieli 1932).

Per le peculiarità in cui l’autore si trovava nel gestire le sue opere, degna di attenzione è la vicenda compositiva della commedia *La Turca*, il cui testo si presenta atipico, sfornito di prologo e di *imprimatur*, probabilmente strappatogli dalle mani ancora non revisionato. Per questa aporia e per altre ragioni strutturali e tematiche, la commedia appare estremamente interessante e indicativa di come il drammaturgo procedesse nel suo lavoro. Che fosse stata lasciata dall’autore girare per le rappresentazioni ancora prima della revisione è confermato dall’editore Nucci, che nella premessa alla stampa della *Sorella*, del 1604, scriveva che tra le mani aveva alcune commedie (*La Furiosa*, *La Turca* e *L’Astrologo*) lasciate andare dall’autore: «[...] à torno disperse, scorrette e mal trattate» (Della Porta 2002a, 118).

Nell’unica stampa giunta della *Turca* (Ciera 1606), dopo sconessioni compilative nei primi due atti, vi sono interessanti riferimenti alla realtà storica e a momenti autobiografici dell’autore ed è una delle poche commedie a presentare un probabile elemento di datazione, uno dei

pochi riferimenti cronologici che si possono ricavare da tutta la sua produzione drammaturgica. Questo intrigante riferimento ricorre nella scena dove un giovane innamorato attendeva la morte del vecchio padre per concedersi qualche libertà di movimento. Il personaggio è Eugenio, che vedendo sfumare i suoi progetti d'amore per l'egoismo paterno, con grande risentimento dice di aver: «[...] aspettato gli anni scalari o climaterici, che dicono questi ignoranti astrologi, ne' quali sogliono morir i vecchi, e quest'anno del settantadue mi par che stia meglio che mai» (Della Porta 2002a, 253). Non c'è altro però che possa suffragare questa ipotesi di datazione, nel testo e fuori del testo, per poter fissare un qualsiasi calcolo intorno all'anno di composizione della commedia. Eppure la cosa sarebbe utile per consentire di dare una ragione o di supporre un significato della struttura scomposta di questa commedia. Se il riferimento cronologico fosse più deciso, potremmo agevolmente attribuire questo lavoro alla giovinezza dell'autore e in certo senso dare credibilità all'affermazione che egli fa nel prologo della *Carbonaria* (Somasco, 1601) dove si compiace di considerare i suoi lavori teatrali sosta di divertimento. Così anche nel prologo di una commedia successiva, ma dello stesso anno, *Gli Duoi fratelli rivali* (Ciotti, 1601), ripetendo e rifacendo il primo, dirà contro i detrattori (i toscanisti di Mergellina) addirittura che le sue commedie furono «scherzi della fanciullezza» (Della Porta 2002a, 13), altro dagli studi più «gravi», dai quali gli derivava la fama.

Analizzando il testo, si può osservare che la debolezza strutturale di questa commedia si esplicita in una sorta di sezionamento delle scene secondo temi prestabiliti: scene lunghissime, tutte redatte su variazioni intorno ad un tema fisso. Questi accumuli di battute sembrano in sostanza dei repertori organizzati in funzione di una resa teatrale volutamente ripetitiva ed elementare, in cui si addensano tutti i luoghi comuni che la pratica letteraria e la pratica recitativa del teatro d'epoca avevano inventato e codificato, o meglio depositato in una sorta di banca della recitazione comica (pensiamo anche ai centoni). Vi è per prima la scena madre fra tre servi. I loro nomi, fin troppo allusivi e plateali qualificano mansioni macabre (Forca, Capestro, Boia), come dire *nomen omen*, ma nello stesso tempo stimolano i loro portatori ad un gioco pirotecnico di vanterie e di compiacimenti per l'abilità che ciascuno rivendica a sé come più ribaldo dell'altro, scadendo poi in pochezza d'azione. La scena, nella fattispecie, ha la funzione di prologo nel momento in cui il dialogo piega verso i contenuti della vicenda. I servi

infatti non solo si scambiano notizie, introducendo i preliminari del dramma, ma fanno delle considerazioni piccanti sulla fregola d'amore dei due vecchi (Argentoro, Gerofilo) che stanno vivendo un momento a loro favorevole. Ora, che si sono liberati delle mogli diventate vecchie megere (Medusa, Gabrina), rapite dai turchi, vorrebbero sposare ognuno la figlia dell'altro, ambedue fidanzate con i loro figli. Questo particolare, inserito entro un repertorio picaresco o comunque di compiacimento per la ribalderia con un accenno al solito sviluppo drammatico (l'amore dei vecchi in contrasto con l'amore dei giovani), si presenta come un espediente trito che non vale né a rompere né a modificare l'impressione iniziale, che è quella di trovarsi davanti ad un pezzo prefabbricato. Messa insieme alcuni ingredienti scenici, disposte quasi in forma di elenco le battute teatrali su un determinato tema, sembra che l'autore voglia lasciare agli attori la libertà di scegliere, secondo l'opportunità occasionale, le variazioni di più sicuro effetto sulla platea. Non propriamente un canovaccio di commedia dell'arte, ma un insieme di temi e di battute da poter variare accomodando e intrecciando. A questa prima sequenza scenica organizzata intorno ad un tema, ne segue subito un'altra: uno dei giovani protagonisti (Eromane), mescolando le proprie fantasie e la propria retorica attinta a trattati d'amore (petrarchismo, platonismo, dolce stile) con le notizie che gli fornisce la serva, riesce ad imbastire un preliminare di romanzo d'amore. Questa dismisura tra le parti stupisce se commisurata con la sicurezza che l'autore ha nel taglio deciso nelle scene delle altre commedie. Qui invece, nella *Turca*, pare che l'interesse dell'autore sia un altro: non quello di comporre sequenze di commedia, ma quello di accumulare materiali d'uso. Se questo fosse una consapevole finalità compositiva o non piuttosto una sospensione di transito, una sorta di attesa per preparare al meglio il lavoro futuro, è difficile dire. Ma potrebbe anche darsi che siamo di fronte ad un tentativo giovanile, forse il suo primo tentativo di arte drammatica, impiantato su una linea di imitazione e di ripetizione di luoghi comuni, di accumulo di ingredienti già sperimentati nelle commedie letterarie e nelle improvvisate; ma ci sono anche scambi di nomi e errate attribuzioni di battute quindi non è possibile stabilire se la debolezza sia imputabile solo all'autore e non piuttosto anche al tipografo. Il I e il II atto della *Turca* in realtà potrebbero considerarsi come esempi di commistione tra schemi letterari e schemi tematici di commedia dell'arte. Queste affermazioni però aprono un problema di un certo impegno comparativo, perché le commedie più mature del Della Porta si

presentano in netta antitesi con il teatro dell'arte inteso come improvvisazione sciolta dalla letteratura. Nei prologhi di alcune commedie (*Cintia*, Somasco 1601 e *Furiosa*, Carlino-Vitale 1609) addirittura l'autore si compiace di sottolineare il fatto che i suoi attori siano attori 'dilettanti' e che la recitazione avvenga in case private, proprio per opporre il suo teatro tradizionale e letterario al teatro professionistico e plateale. S'intende che questo programma oppositivo dell'autore non esclude la fruizione della perizia tecnica del teatro professionistico; ma il suo programma di restaurazione letteraria, come può desumersi da tanti elementi interni ed esterni alle composizioni, resta fondamentale nella produzione teatrale del drammaturgo. Per tutto questo, la sequenza delle scene della *Turca*, presentandosi come una serie di snodi repertoriali sono una eccezione che va in qualche modo giustificata per via di ipotesi, non avendo la possibilità di far riferimento ad elementi di fatto.

Il Perrucci nella sua *Arte rappresentativa* (Perrucci 2008) accenna alla trasformazione in canovaccio della *Trappolaria* del della Porta, notizia riportata poi nelle *Note sulla commedia dell'arte* dal Sanesi (Sanesi 1938, 69ss.), dove trascrive lo scenario. Da altre fonti giungono notizie di un certo traffico di canovacci sotto il nome del della Porta, ma sembrano subito smentite dall'atteggiamento tradizionalista, classicista che l'autore tiene e si compiace di vantare in più occasioni, si pensi ai tentativi tragediografici. E tuttavia la collusione fra la letteratura e la teatralità, tipica dei suoi lavori, postula di volta in volta un contatto così diretto con le rappresentazioni della commedia dell'arte che le notizie circa quel traffico non sono facilmente eludibili. Si può porre in dubbio la trasposizione della *Trappolaria* da commedia letteraria in commedia dell'arte almeno ad opera dell'autore, ma la tendenza che abbiamo notato, nelle prime scene della *Turca*, indicano perlomeno un ripensamento dell'autore circa la resa teatrale, oscillante tra lo schema della plautina e lo schema della improvvisa. Nel III atto comincia l'azione vera e propria della commedia e si svolge in maniera insolita, sia perché è notturna, sia perché sulla scena vengono presentati i fatti nel loro svolgimento movimentato, agitato, imprevisto, affollato, rumoroso (III, 4, 5, 7) al contrario di come avviene di solito nelle altre commedie, nelle quali le azioni di folla e di grande agitazione non sono rappresentate ma narrate, secondo un'antica tecnica teatrale. Anche da questo punto di vista *La Turca* rappresenta una novità - invece la lingua turca è molto più

sviluppata in un'altra commedia, *La Sorella* (Gallota 2002, 509) -. Le scene veramente felici in questa commedia sono proprio quelle che si svolgono su un fondale notturno e sono segnate dalla trepidazione, dall'attesa, dal dubbio, dalla paura. Ci sono poi vere e proprie colluttazioni, scene di panico collettivo, di violenze, di scontro fra cittadini e turchi, fra turchi veri e turchi finti. Poi, terminata questa parte agitata e movimentata, che si articola in un intreccio di dialoghi e di presenze continuamente mutevoli, per più scene di seguito, la commedia ritorna al repertorio con le tirate comico-macabre del boia che filosofeggiando fa lunghe dissertazioni sui modi di morire anzitempo. La cultura che il boia sciorina da ribaldo e che riconduce al suo predominio sugli altri, solo per l'utile che ne ricava, rimane nell'edonismo macabro del personaggio, ma senz'altro ha il sapore dell'epoca quando le impiccagioni erano quotidiane e forse erano anche spettacolo e ammonimento per il pubblico che vi assisteva. E comunque è della Porta stesso a raccontare di essersi recato nel luogo di deposizione dei cadaveri nottetempo per studiare la disposizione delle mani e dei piedi dei corpi degli impiccati e disegnarli «con uno stilo nelle sue carte» (Gabrieli 1932, 253).

Il centro della vicenda della commedia che è costituito dalla invasione dei turchi, dalle scorrerie, dall'intreccio degli scontri e dalle complicazioni sentimentali e di fatto, si presta a delle considerazioni particolari perché apre uno squarcio nella realtà storica dei tempi della giovinezza della Porta, e propone una sorta di nodo tra la realtà vissuta, sia pure ora a livello solo di ricordo, e l'invenzione teatrale. L'autore finge la scena nell'isola di Lèsina, ma è chiaro che la collocazione immaginaria non coincide con la collocazione effettiva che chiaramente è ambientata a Napoli. È significativo che il nome del Rais, che guida i corsari, richiami il nome autentico del corsaro Dragut o Dergut che sbarcò a Capri una prima volta nel 1553 e una seconda volta nel 1560. Ci fu poi, nel 1563 ad opera del famoso Uccialì, un calabrese rinnegato, rapito dai turchi da piccolo e diventato uno dei più temibili corsari, uno sbarco vero e proprio nella città di Napoli, che si concluse con una sanguinosa scorreria, facendo prigionieri 24 soldati della guardia spagnola. Sono fatti che nell'immaginazione della Porta, sedimentandosi e decantandosi, hanno generato la creazione fantastica dello scenario di questa commedia: il richiamo a questi avvenimenti che furono sanguinosi e tragici anche sulla costa sorrentina, si trova anche in altre commedie dell'autore. Ad un'impresa corsara di Uccialì viene attribuito nella commedia il rapimento del fanciullo che poi sarebbe

diventato nella finzione scenica *Dergut*. Quest'ultimo, infatti, nella fase della vicenda ormai avviata al letificante riconoscimento finale, affranto e sopraffatto racconta il suo passato: «andava con mio padre in Cipro, dove avevamo da ottanta mila scudi di entrata, e poco lontani che fummo di là fummo presi da Ucciali: fer mio padre libero ed io rimasi prigionero» (Della Porta 2002a, 308). La storia del protagonista di questa commedia è modellata su trame di leggende che numerosi esempi dal vero, primo fra tutti quello di Ucciali, erano presenti nella fantasia popolare, scossa e ammirata. *Dergut* infatti facendo sua la storia del calabrese rinnegato confessa al Governatore:

Se ben mi giudicate turco, io nacqui cristiano e fui preso da' turchi; essendo figliuolo, fui circonciso e posto in serraglio. Il mio valor fece poi che dal Gran Signore mi fusser consignate alcune galere e si fusse servito di me in molte imprese. Quando venni negli anni della discrezione, ho avuto sempre rimorso di coscienza di quest'atto, e feci voto a Dio che, capitando in cristianità, tornaria alla vera religione [...] (Ivi, 307).

Certo ci si aspettava uno svolgimento più complesso, ma la scena sarebbe stata drammatica togliendo spazio al comico. Infine con la risoluzione imprevedibile e nello stesso tempo largamente scontata del riconoscimento del capo dei turchi come figlio del Governatore di quel luogo e con la restituzione delle mogli dei due vecchi, da parte dei turchi, si giunge a un finale, come era nella prassi, che pacifica le coscienze e manda contenti gli spettatori a casa. È però vero che le scene notturne pervase dall'incertezza, dagli equivoci, dalle paure e dai continui ribaltamenti di situazioni sono rappresentate con reale aderenza, attingendo a depositi di memorie non lontane (nel '63 il della Porta aveva 28 anni, ed è probabile che abbia assistito di persona a scene simili a quelle che poi avrebbe narrate e rappresentate). Sicché se di realismo non può parlarsi, si deve riconoscere all'autore questo elemento di bravura rappresentativa che in trasparenza rivela la partecipazione autobiografica. Nella sua sregolata redazione, la commedia offre un gruppo di problemi e di proposte che la rendono estremamente interessante. La data della stampa non ci dice nulla poiché è comune ad un nutrito gruppo di lavori. Il 1606 è un anno in cui vengono pubblicati molti lavori tra scientifici e teatrali del della Porta ed è probabile che il manoscritto della *Turca* sia stato esumato in vista di una stampa cumulativa di lavori teatrali oppure

può darsi che la decisione di pubblicarla sia stata presa non dall'autore, ma dall'editore o da qualche amico dell'autore: uno dei tanti amici ai quali egli dispensava con eccessiva generosità i suoi manoscritti.

*

Se il della Porta, nella finzione teatrale, impianta la *Turca* nell'isola di Lesina, al tempo dei continui saccheggi da parte dei turchi, trasferendovi i ricordi indelebili delle scorribande consumate lunghe le strade di Napoli, insanguinate dalla furia del corsaro Uccialì. Tutta impiantata nella città partenopea vicereale è invece *La Tabernaria*, che per le ragioni già dette, possiamo considerare l'ultima commedia dell'autore, e ciò significa che dopo le felici irruzioni nel romanzesco, nel drammatico e nell'eroico (*Duoi fratelli rivali*, *Moro*, *Turca* e, per certi aspetti, anche *Sorella*), egli è tornato al plautismo più schietto e succoso, col quale aveva esordito (*Olimpia*, *Trappolaria*, *Fantesca*), ma con variazioni di notevole rilievo. *La Tabernaria* a suo tempo ha avuto una sola stampa e ha rivisto la luce solo nell'edizione settecentesca del Muzio (Muzio 1726) e nel primo Novecento nell'edizione Spampanato (Spampanato 1910). Forse per il tema prettamente napoletano e perché costruita intorno alla famosa taverna del Cerriglio, entrata nella letteratura aulica dialettale, è tra le poche che hanno avuta una riduzione teatrale nel '54 (Bonanni 1954) e conta una certa fortuna critica nella seconda metà del Novecento insieme con tutto il teatro dellaportiano. Alcuni dei primi studiosi, come Francesco Milano (Milano 1900, 89ss) e poi in seguito, Achille Mango (Mango 1960, 26) hanno sottolineato i debiti della *Tabernaria* con l'ultima commedia dell'Ariosto, *La Scolastica*, con il teatro plautino e con la novellistica, in particolare con *Il Grasso legnaiolo* del Manetti. Si potrebbe aggiungere che la novella del Manetti si sviluppa essa stessa su uno spunto plautino (*Amphitruo*), ripreso in un'altra commedia dellaportiana, *Lo Astrologo*, e fino a qui siamo nella normale condizione della commedia letteraria del periodo. Ma anche se la commedia si erge su un calco della tradizione, la vicenda si svolge attorno alla taverna del *Cerriglio*, che nella commedia è sì travestimento, fonte di inganno, teatro nel teatro, ma nella realtà esistente e decantata già in opere letterarie fin dall'inizio del secolo, come pure l'impianto è tutto rivolto a usi e costumi della Napoli di allora. Anzitutto vi è una presenza continua e compiaciuta della città per allusione e per mimesi diretta specie dei luoghi ben noti ai contemporanei: *Mandracchio*, *Chiatamone*, *Vicaria*, *Lazzaretto a San Gennaro*, *il Cerriglio*. Dobbiamo premettere

che i toponimi che ricorrono nei testi teatrali di Cinque-Seicento, se non hanno un valore centrale nell'economia contenutistica ed estetica delle opere teatrali, sono però di sicuro un elemento importante che mette in rapporto diretto la scena col pubblico e nello stesso tempo veicolano l'immaginazione e l'attenzione degli spettatori e dei lettori. Questo espediente fa parte dell'impianto delle opere teatrali in genere, ed è soprattutto una scelta produttiva a favore dello spettacolo, così nella *Tabernaria* troviamo la Napoli sotto il governo spagnolo dove era evidente un'urbanistica ridisegnata dal viceré e con essa anche la vita cittadina era ordinata in tal senso. Troviamo che in questa commedia l'unità teatrale tende ad essere perfetta anche fuori dal testo, nel rapporto con il pubblico, incanalando in un unico filone realismo e invenzione artistica e destinando la rappresentazione alla pura teatralità. Così la realtà sociale del momento, depurata da ogni turbamento di denuncia è sulla scena dellaportiana rappresentazione deformata e fittizia, rimanendo elemento primario ma creando un rapporto immediato e vitale col pubblico che in essa si rispecchia e si riconosce. Questo è uno degli elementi nuovi di un teatro che si presenta soprattutto sotto l'aspetto del delinearsi di un filone di fattura picaresca, in concomitanza con l'evolversi della letteratura tra Cinque e Seicento, verso forme più spregiudicate, e che nel teatro di questo autore si evidenziano con grande carica nelle battute dei servi. Della Porta da innovatore fa letteratura teatrale: letteratura in un clima controriformistico, intesa però non solo come ripetizione di vecchi moduli sperimentali, ma come ripercussione letteraria dell'assestamento ideologico.

Anche se in funzione di una innovazione-restaurazione lo stesso autore affermava di aver scritto un *Plautus tradotto* e un trattatello *De arte componendi comoedias* (1610), non pervenutici (Greco 1974, 244), in quest'ultima commedia attinge con più interesse all'ambientazione, agli usi, al vissuto della città. L'autore rimanendo nell'ambito delle ragioni più propriamente teatrali, ma aprendosi al gusto del ritratto d'ambiente, del bozzetto, propone un dialetto napoletano come lingua autonoma, con intenti d'arte popolareggiante ed edonistica, ma espressa in forma e modi letterari, tanto che il Croce la individua come letteratura dialettale 'riflessa', non spontanea, usata da autori del periodo (Croce 1926). Nelle altre commedie, della Porta aveva fatto qualche riferimento a fatti e luoghi della vita del tempo, a favore dello spettacolo, ne è un esempio nella commedia *Gli Duoi fratelli rivali* (Ciotti, 1601), ambientata a Salerno, nel tempo in cui «[...] venne il gran Capitano Ferrante di Corduba nel conquisto del regno di

Napoli [...]». L'autore fa dire al gentiluomo Don Ignazio, che quando don Rodorigo di Mendoza, suo zio, ebbe assegnato da sua Maestà l'incarico di viceré della città di Salerno, per i festeggiamenti «venner e canne e tori in piazza e le gentil donne in sala». Ma è chiara l'allusione alla rivolta del principe di Salerno contro il viceré, causa poi della stessa sua disgrazia che coinvolse anche tutti quelli che lo avevano aiutato condannati anche alla confisca dei beni. Nella stessa scena Don Ignazio, dice, parlando del suo innamoramento per una dolce fanciulla a Simbolo, suo servo:« [...] Intesi poi la mattina che una gentildonna onestissima, dotata di molte peregrine virtù, di casa Della Porta; ma povera per essernele state tolte le robbe per caggion de ribellione, ché Eufranone, il padre, avea seguite le parti del principe de Salerno»(Della Porta 2002, 18, 20).

In questa commedia i due luoghi, Napoli e Salerno, però sono assunti, più che come indicazione realistica e geografica, come luogo della dominazione quasi mecenatesca degli Aragonesi. Tempo anch'esso romanzato che godeva di gran fama nella memoria popolare e passato poi nella letteratura aulica e dialettale. Ricordiamo che Velardiniello o Belardiniello, poeta amato dal popolo, cantava inneggiando al buon tempo antico: «[...] Saje quanno fuste, Napole corona? / Quanno regnava casa d'Aragona[...]». (Basile 1891, LXXVs.). La fama di questo aureo periodo perdurò in tutto il secolo seguente, tanto che Giulio Cesare Cortese riprendendo quel detto popolare continuava la sua 'cantafavola' dicendo, con opportuna ironia, «[...] cient'anne arreto ch'era viva vava [...]» (Cortese 1967, 121). Anche Benedetto Croce riporta nel suo studio sui *Teatri di Napoli* la situazione delle rappresentazioni del periodo e su questo tema scrive di un certo Giovan Donato Lombardo, detto il Bitondino, che artigianalmente scrisse e pubblicò un libro di prologhi, quasi come un centone utile per confezionare commedie. Nel *Prologo X*, in lode di Napoli, scrive che in quella città i nobili giovani si esercitavano di continuo in maneggiar cavalli, in giostre, in recitar egloghe, in commedie e in vari virtuosi esercizi di musica e balli (Croce 1947). Se ne deduce che in genere nella scrittura letteraria si esaltava la propensione per le belle arti in una Napoli decantata dalla retorica dei suoi luoghi ameni, e dalla sua vita artistica e nobile. Questa prassi fa pensare che i commediografi avrebbero potuto impiantare le loro opere a Napoli, anche senza necessariamente conoscerla direttamente, ma riprendendo manualmente dai molti elementi della macchina messa in moto, in gran parte, dagli attori della commedia dell'arte, e anche da compagnie di comici napoletani vaganti per l'Italia e

in paesi stranieri. Quindi Napoli, capitale del regno, era diventata, per l'usato esercizio di tale pratica, un vero toponimo letterario e teatrale. Nella realtà, però la città era vissuta dai nobili, come dai letterati, da una società media prevalentemente avvocatesca, ma anche dal popolo che non si sentiva tuttavia coinvolto direttamente nel governo di essa. Da un certo momento in poi però, con l'aumento demografico, la città si accrebbe di turbe di miserabili provenienti da agglomerati limitrofi a cui lo sfruttamento fiscale e i soprusi di ogni sorta, da parte dei rappresentanti del governo vicereale, avevano reso impossibile la vita nei luoghi di origine. Nello stesso tempo si riempì di funzionari regnicoli al fine di attuare la ben nota restaurazione della giustizia (lotta contro il banditismo, l'unificazione dei tribunali e dei riti nel Castel Capuano, la fondazione del monte di pietà, e altro) e di spagnoli urbanizzati, di famiglie di feudatari attratti a Napoli dall'accorta politica del viceré. Intanto per le provvide disposizioni in particolare date da Don Pedro de Toledo, la città fu ampiamente allargata (l'operazione di ampliamento incominciò nel 1533 e fu completata nel 1547); tutta l'area compresa fra le antiche mura aragonesi e le pendici di Sant'Elmo venne popolata di palazzi signorili; sorse via Toledo, nel 1536 (Doria 1967, 9ss.), che tenne il primato delle vie cittadine divenendo un toponimo, simbolo duraturo dei dominatori spagnoli e orgoglio dei napoletani stessi. La Napoli in cui della Porta impianta la *Tabernaria* è pressappoco questa, ma nella sua commedia non si avverte nessuna eco di denuncia moralistica. La gaglioferia, dato sociale accettato come unica possibilità di sopravvivenza per i diseredati e per i pezzenti, era entrata nella realtà teatrale attraverso le vie della tradizione classica e della tradizione novellistica. Il della Porta ne fa largo uso in funzione schiettamente scenica, le conferisce autonomia d'arte, vi organizza intorno vere e proprie accademie dottrinarie, a giustificazione e glorificazione della bravura tecnica di quegli operatori di inganni, che il più delle volte operavano non per profitto ma, eroicamente in difesa dei padroncini e nella loro resa teatrale per la gloria dell'arte. E tuttavia, a tratti, nella *Tabernaria*, e altrove, il dato sociale e teatrale si irrigidisce in battute di astratto meccanismo moralistico borghese. La denuncia in della Porta non ha un suo precipuo sviluppo, si invischia nel gusto per il plebeo, nel marcato manierismo, nel corso di una letteratura che asseconda la tendenza del pubblico a divertirsi a spese del mondo servile; una letteratura teatrale così intesa non tende a dare al risentimento moralistico più di quanto non richieda un copione destinato alla fresca risata. Non è neanche coinvolta in tormentate vicissitudini, come avviene in alcuni

filoni stranieri, per esempio nel romanzo picaresco, *Lazzarillo de Tormes* del quale non si conosce l'anno della composizione né l'autore, ma che fu pubblicato a Burgos nel 1554, e perché irriverente, nel 1559, veniva incluso nei cataloghi dei libri proibiti, le edizioni spagnole distrutte, finché il romanzo fu fatto emendare da Filippo II e fu pubblicato a Madrid, nel 1573, con il titolo di *Lazzarillo castigato*. Ma c'è da tenere in conto anche che a Napoli aveva, in due tempi diversi, soggiornato il Caravaggio, la prima volta, negli anni 1606-7, e la seconda nel 1609. Interessante è la rappresentazione di una Napoli nella realtà dei suoi vicoli e del popolo, più propriamente i bisognosi nella sua tela, *La Madonna della Misericordia* (1606-7), la prima che realizzò e che influenzò col suo marcato naturalismo la pittura napoletana del Seicento, ancora legata al manierismo e che si chiamò 'caravaggismo napoletano'. La presenza del pittore naturalista fu molto avvertita e seguita e diede inizio a uno stile che riprendeva dal 'vero', con persone riprese dalla strada a tinte forti e magnetiche. Nel 1609, il Caravaggio fu ferito a morte in un agguato all'uscita della taverna del Cerriglio – la stessa rappresentata nella finzione dellaportiana –, nella realtà famosa per ospitare artisti, letterati, soldatesche ma anche persone di malaffare e gente di passaggio. Certamente il della Porta, che aveva antenne affilatissime pronte a percepire l'andamento del gusto di un'arte in evoluzione, captò e fece suo il cambiamento nel rapporto realtà ed espressione artistica, non cedendo nulla al plebeo. Il substrato di questa ultima commedia come in uno specchio deformante l'autore riflette la stessa realtà sociale che si muoveva nei luoghi di Napoli più frequentati in quel tempo e dove attecchisce un più acceso plurilinguismo. Bisogna dire subito che il della Porta è fuori da ogni polemica regionale, sia pure solo linguistica o di costume, il suo plurilinguismo è accessissimo, e determina il movimento scenico verso il comico parossistico. Per es., Cappio, servo di Giacoco, il padrone di casa e di suo figlio Giacomino, non fa fatica a sovrapporre al suo linguaggio di tramandata tradizione, inserti di colorito linguaggio spagnolo, di acceso dialetto siciliano e veneziano o di pseudo-tedesco creando l'azione-spettacolo con le sue uscite a sorpresa, con i suoi coloriti inserti linguistici, riprendendo dalla realtà circostante, per mimesi diretta. La sua esuberanza linguistica nulla toglie però al carisma suggestivo del napoletano del vecchio Giacoco, che domina su tutti col suo dialetto sapido e polposo, che al tipo del napoletano dà dimensione e durata diverse dal solito. Il della Porta attingeva alla letteratura teatrale giù matura e forse ormai consunta che si giovava di questi mezzi linguistici dove pedanti, servi,

spagnoli, tedeschi, veneziani, siciliani, furbi ed innamorati, erano tutti chiamati a soddisfare le attese del pubblico che rideva divertito. In questo adoperando, largamente e proficuamente, la tecnica elementare degli equivoci, dei *qui pro quo*, dove spesso i padroni fanno da spalla ai servi o procurando l'attrito tra lingue diverse. Giacoco però non è più il napoletano lo sciamannato, millantatore e coniglio, astuto beffato e povero diavolo, come il tipo già attivo da antica data. È il padrone di casa assennato e bonario, avaro, autoritario quanto basta, che commenta i fatti e li domina con l'ironia, proprio mentre ne appare sopraffatto. Il suo personaggio mette in campo soprattutto il comico del significante, l'edonismo linguistico, piegando la lingua a sperimentazioni nuove: la crescita di parole prende il sopravvento sulla realtà, come acrobazia fonica, abusata nella commedia dell'arte.

I diversi linguaggi, in un impasto nuovo, coesistono con la retorica dotta del Pedante, e Napoli è ancora l'antica Neapolis, per lui. Questo personaggio ormai consunto dalla lunga prassi teatrale e che per un lungo periodo ha incarnato la figura dell'umanista che si nutriva di citazioni classicistiche e che viveva fuori dalla realtà circostante, in questa ultima opera della Porta, perde buona parte delle sue caratteristiche. Si fa portavoce di lodi per la bella e magnanima città: «Deo gratias. Già siamo pervenuti all'antica Palepoli e moderna Napoli, uberrimo seminario degli ocii e delle delizie. Salve o *terque quaterque* bella Napoli!» (Della Porta 2003, 294). E la figlia adottiva, Altilia, che si recava con lui in quella città, per alloggiare nella taverna del Cerriglio, che nella finzione scenica era la casa di Giacoco trasformata nella famosa locanda, per un convegno d'amore:

Oh che gentil Napoli! Veramente più bella e più magnifica assai di quel che il mondo ne ragiona. Questo è il perpetuo nido di gentilezza, la regia d'amore che ha lasciato il Cipro per abitare in Napoli; questo è il palaggio delle grazie, riposo de'miei pensieri, ricetta delle mie speranze. Oh come par che qui il sol più chiaro risplenda che altrove! Oh quanto goderebbe il cor mio se non a partirmi di qui mai (*Ibidem*).

I due personaggi lodano Napoli con modi e intenzioni diverse: il Pedante, per sciorinare le proprie conoscenze letterarie - Palepoli di cui parla, era infatti l'antica città situata probabilmente sul monte Echìa, oggi Pizzofalcone, degradante verso il mare, dal lato di Santa Lucia, e con innanzi l'isoletta di Megaride, oggi Castel dell'Ovo, ma estendendosi verso Palazzo Reale -; la figlia adottiva, invece, attingendo dalle accademie

d'amore le espressioni più sofisticate, ne magnifica il luogo di sospiri amorosi e, nell'enfasi, ne recita le piacevolezze della leggiadra natura. L'autore napoletano ha con questo adoperato due forme letterarie per indicare lo stesso godibile luogo, ma rinnovando il loro repertorio e tenendo conto della produzione laudativa di poeti e letterati del tempo, affascinati dalla capitale del regno. Ancora parlando di una Napoli, luogo di suggestioni, nella scrittura e nella retorica, è rimasto emblematico l'amore che Tasso ha nutrito per il luogo della sua fanciullezza. Era nato a Sorrento ma aveva dovuto seguire il padre Bernardo nella cacciata da Napoli del Sanseverino e con la pena della confisca dei beni non vi era più tornato. Napoli era diventata per lui un sogno perduto, romanticamente appartenente alla sfera di desideri mai esauditi. Vi tornerà ospite del Manso solo per qualche tempo. In una lettera inviata al cardinale Antonio Carafa, Tasso così ricorda Napoli:

[...] quasi Napoli non possa produr cosa che non sia piena di gentilezza; e questo cielo dispensa tutti i suoi doni e comporta tutte le sue grazie a questi monti, a questi colli, a queste campagne, a questo mare, a questi fiumi, e - quel che più importa - a questi corpi, a questi animi da la natura disposti a ricevere ogni perfezione: e la natura e l'arte contendono in guisa che non fu mai contesa maggiore concordia per far bella e riguardevole e meravigliosa una città: e la fortuna similmente per abbellirla, ama l'arte; ed è amata parimenti [...] (Tasso 1935).

A lato della letteratura laudativa si andava accumulando in minor misura anche la letteratura di denuncia (si ricordi *Il Candelaio* di Giordano Bruno, 1582). Ma la denuncia aperta e sferzante non avrebbe avuto un posto nel teatro del della Porta, che badava a non opacizzare la schietta teatralità. Nella commedia troviamo anche una consistente rete di nomi di luoghi attinti tra quelli che si rapportavano alla capitale del viceregno per cultura, scambi commerciali e costume, realmente esistenti e per questo indicati come luoghi di andirivieni dei personaggi, anche se solo citati nei raccordi narrativi, come Salerno, Sorrento, Pozzuoli, e anche Roma, accanto a quelli noti per il loro forte risentimento sociale. Quest'ultimi li troviamo in una battuta del vecchio Giacoco, padre avaro ma uomo dabbene, che al cospetto del capitano che lo interrogava sulla ragazza trattenuta in casa sua (Altilia), esclama, con forte risentimento borghese: «Che buoe, capitano, frate mio, che con tanta autorezza e sobervia e con tanti sbirri vieni a scassar le porte della casa mia, manco se fussemo dello Mandracchio e dello

Chiatamone?» (IV, 6). Qui il della Porta usa toponimi di luoghi malfamati, ben noti sia per la loro conformazione ambientale sia per il basso livello sociale e di costume dei loro frequentatori. Il Mandracchio s'intendeva il porticciolo interno, per i napoletani «abbascio o puorto», luogo mal frequentato. L'altro nominato è Chiatamone, la strada lungo le grotte che furono per molto tempo teatro di misteriosi e licenziosi riti, finché non vennero spietatamente e opportunamente distrutte dal viceré don Pedro de Toledo (Doria 1982, 284 e 119). Ma anche questa volta, il della Porta per il puro divertimento concilia la sua arte con il suo tempo senza sbilanciarsi nella polemica oltre misura.

La prima scena della commedia si era aperta con l'apparizione di Giacoco, mentre si accinge ad andare a Posillipo, dove possiede una vigna. Il personaggio che parla il dialetto napoletano, cantilenante, nuovo, con un grosso bagaglio di detti popolari infila una filastrocca incomprensibile cercando di districarsi da eventuali richieste di danaro da parte del servo, ma che ne ratifica la fisionomia impadronendosi della scena: «Tate, petate e castagne infornate. Zitto, che ti venga la pipetola, m'hai dato tante vernecalonne e berleconche, che m'hai fatto venire le petecchie. Lassamo sti conti dell'uorco.[...] vao a Posillipo, ca Smorfia lo parzonaro m'ha ditto ca vole vendegnare [...]» (I, 1). Il solo nome 'Posillipo' bastava a creare subito l'idea del luogo ameno, tipico dei dintorni collinari napoletani, lo ritroviamo in altre opere di altri autori. Il Cortese, che il Croce considera padre della nuova letteratura dialettale, così come il Galiani lo aveva definito «primo poeta nostro», lo dà come ambientazione di un suo componimento pastorale o "piscatoria", nel 1621 - ma certamente la composizione è molto anteriore (Galiani 1970, 165s.) -, si tratta di una *Chelleta* (favola, cosa da poco) *posellechesca*, dal titolo *La Rosa che no toscanese decerria boscareccia o pastorale e se fegne ncoppa Posillipo* (Cortese, 1621). La collina, appare in quest'opera teatrale, in uno spaccato sociale di fattura manieristica e sulla linea della commedia d'ambiente, cosa che l'avvicina alla *Tabernaria* dellaportiana, e con questa ha in comune molti moduli linguistici del dialetto napoletano. Il della Porta introduce il dialetto napoletano in due sue commedie, tardi (*Moro*, 1607; *Tabernaria*, 1616), quando ormai il teatro cinquecentesco aveva già da tempo assimilato e integrato il dialetto. Il napoletano di Giacoco è assunto in una forma letteraria adulta, smaliziata, rivolta al pubblico e plasmata scaltramente; ma ha nello stesso tempo valore di primizia. Con Panduorfo, il napoletano del Moro, oppure un personaggio farsesco, vanaglorioso, millantatore e sciocco, il della Porta sta nel filone ormai

confortato da una lunga tradizione. Il Croce nel suo saggio sul *Tipo del napoletano in commedia*, non cita Giacoco della *Tabernaria*, personaggio che non ripete quello trattato fino a quel momento: è un caso a sé; con la sua carica umana esce fuori dalla consuetudine dei tipi prefabbricati. Il suo linguaggio attinge alla stessa fonte del dialetto di Panduorfo, ma è destinato ad una più edonistica avventura, si può considerare l'antecedente più illustre dell'impianto stilistico di *Lo Cunto de li Cunti* di Giambattista Basile, ma anche e soprattutto del dialetto del Cortese. Il Croce scrive che il dialetto napoletano «[...] in altre commedie, prima del Porta, era comparso come tipo comico», e che Giulio Cesare Capaccio dice che «il parlar napoletano era introdotto sulle scene dagli histrioni come cosa ridicolosa». Nel Porta, scrive ancora il critico, «una volta c'è Giacoco, vecchio padre goffo, mezzo campagnolo, che parla napoletano. Un'altra volta Pannuorfo, povero, sciocco pauroso, che ostenta nobiltà, grandi ricchezze, coraggio [...]» (Croce 1947, 64). Il dialetto, allargando il discorso alla settorialità del parlato nella prassi teatrale, dunque non può servire alla scena drammatica ma solamente a quella comica al 'ridicoloso'. Probabilmente della Porta fece parte anche di un'accademia letteraria dedicata alla letteratura dialettale napoletana (*Schirchiate de lo Mandracchio e Mprovesate de lo Cerriglio*), attiva a Napoli nel 1614. Il gustoso 'a parte' di Giacoco che trascriviamo di seguito, non può nascere dal nulla è una lingua studiata per lo spettacolo e ci dà la certezza che l'autore attinga a un repertorio espressionistico, un dialetto smalzato che cresce su sé stesso, fortemente edonistico.

GIACOCO Sia ringraziato lo Cielo ca me veco a la casa mea! Quanno arrivai a Posilipo, appena m'avea ciancolata quattro muorzi, quanno - scappa Dio e fa buon iurno - ca sento gridare «turchi! turchi!». Chili strilli me fecero scorreiare e chili quattro muorzi me deventaro tosseco. L'ucchio dello bifaro me se fece tantillo e le nateche me facevano lappe lappe; ca se m'arrivavano, me ne sorchiavano commo n'uovo friscu. In concrusione, me arronchio commo a cotena, subito tacca ca se fa notte, me pongo le gambe ncuollo e me ne brociolo a Napole, che ncora le gambe me fanno iacovo iacovo; lo filatorio ca avea ncuorpo m'ha fatto correre commo avesse cùrsito allo pallio. E io ca fuiava e ca dicea a lettere de messale Iacocos votu facere a gratia recepere! - O casa mia bella! mo sto tanto sorriéssetto ca me pare na taverna. O quante sausicie, fecatelli, scartapelle e marcangegne! Me fanno cannagola e stare a cannapierto (Della Porta 2003, 306).

E ancora incalzando con un espressionismo sempre più audace:

Serra, ca te sia serrata la canna dello manduoco co no chiappo. O negrecato Iacuoco ca no saccio che m'è ntravenuto, ca sta peo che se fosse ncappato nmano de turchi. So stracco, ca so cùrzeto comme a no fùrgolo [...]. Ca penso ca so' spiritato e averaggio ncuorpo quarche spirito maligno, e bisognerà ca vaia a Surriento a fareme scongiurare. Non saccio che fare; sto commo a no pollicino mpastorato alla stoppa (Ivi, 308).

Il bozzetto rionale diventa evidente nell'inserito che trascriviamo di seguito, dove Cappio nel tentativo di dar modo a Giacomino di disfare la casa travestita in taverna, accompagna il padrone, attraverso uno di quei vicoli scuri nei pressi del porto, per prendere tempo:

GIACOCO Tu m'hai coperti le uocchi commo si fa alli farcuni co lo cappelletto o commo alli cavalli marvasi quanno si strigliano.

CAPPIO Così bisogna coprire, ché non offenda il vento.

GIACOCO E commo pozzo bèdere la via?

CAPPIO Appoggiatevi al mio braccio, ch'io vi condurrò a casa, ché la notte è tanto oscura che, se foste con il capo scoperto, non vedreste la via.

GLACOCO Passamo a largo, ca m'aggio fatto fare lo vrachiere mio e non l'aggio pagato ncora. Ma quanno arrivarimmo, ca songo allancato? [...]

CAPPIO Già siamo gionti.

GIACOCO Tòzzola la porta.

CAPPIO *Tic, toc, tic, toc.*

GLACOCO Quanto sta ad aprire sta madamma tràccola? Priesto, pettolosa mezzacammissa, che te puozze rompere lo cuollo pe ssi scalandrini! (Della Porta 2003, 309s).

Della taverna del Cerriglio ne aveva parlato Giordano Bruno nel *Candelaio* e ne parlerà dopo, nei primi anni del secolo seguente, Basile nelle *Muse napoletane* (1623), fonte cospicua per le notizie sulla vita del tempo durante il vicereame, nella terza egloga intitolata appunto, *Talia o vero lo Cerriglio*. Di questa famosa taverna ne parla anche il Cortese nella *Vaiasseide* (V, 31) e in altre opere, e le dedica un poema eroico, *Lo Cerriglio `ncantato*, e nel *Micco Passaro*, l'eroe popolare e spadaccino invita i suoi amici a mangiare gustose pietanze. Ma la fama della taverna era già alta nei primi del secolo precedente. Intorno al 1530 la cita Francisco Delicado, nel suo romanzo *La Lozana andalusa* (1528). La taverna era ubicata in una via che a sua volta ne prendeva il nome, a sinistra dei Gradini di San Giuseppe. Una parte della taverna dava su quella strada, mentre dall'altra invece dava sul vicolo di Santa Maria La Nova che, scrive Di Giacomo,

«propiziava, con la sua penombra, alla funzione di tre o quattro stanze appartate, dove chi desiderasse rifocillarsi in compagnia sentimentale poteva pur, comodamente, fare uno strappo al misticismo» (Di Giacomo 1994,19). Anche il Del Tufo ne dà una descrizione, nel consigliarla alle coppie clandestine, nel suo libro, *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, 1588 (Del Tufo 2007). Ebbene, insieme col Basile, col Cortese e con altri, il della Porta, nella sua *Tabernaria*, fa della taverna del Cerriglio il centro godibile della città e della contemporaneità. Di più si può aggiungere che nella commedia dellaportiana alle leccornie, ai vini pregiati e alle gustose pietanze consumate dal parassita – «il suo edonismo linguistico lo fa indicare come il lirico della gola» (Croce 1947) – per sua delizia, anche se per via solo edonistica e piacevolezza di lingua, si aggiunge l'imbroglio con la presenza di un tedesco, con buona probabilità realmente esistito e padrone di una taverna, di un capitano spagnolo povero in canna, ma molto presuntuoso e di altri bravacci (finti), quale un siciliano e un veneziano (tutti rappresentati dal servo Cappio). A sostegno di questo rifarsi del della Porta, anche se solo in veste teatrale, ai fatti o ai luoghi, ma soprattutto interpretando il gusto del suo tempo, ammiccando al pubblico e al lettore della sua riuscitissima commedia, riportiamo quello che ne scrive il Croce:

[...]. Era in Napoli un'osteria assai famosa detta del "Cerriglio": un'osteria nella quale (dice il Della Porta) «concorrevano a capitolo» quanti spendevano «il giorno insidiando alle borse o falsando monete, scritture, processi, e la notte dando caccia alle cappe e ai ferraioli, facendo sentinelle per le strade, per dare assalti alle porte de' palazzi e batterie alle botteghe: che sono le loro sette arti liberali [...]» (Croce 1941, 246).

BIBLIOGRAFIA

BASILE, GIAMBATTISTA (1891) *Lo Cunto de li Cunti. ovvero lo trattenemiento de' piccerille. (Il Pentamerone)*, a cura di B. Croce, Napoli, Biblioteca Napoletana. Il Testo conforme alla prima stampa è stato più volte riproposto da curatori ed editori, anche recentissimi.

CORTESE, GIULIO CESARE (1967) *Micco Passero*, in ID., *Opere Poetiche*, a cura di E. Malato, Roma, Ed. D'Ateneo.

CORTESE, GIULIO CESARE (2018) *La Rosa, Favola*, a cura di A.

Lazzarini, nella «Collana di studi e testi rinascimentali», diretta da Lina Bolzoni, Lucca, Pacini Fazzi.

CROCE, BENEDETTO (1926) *La Letteratura dialettale riflessa. La sua origine nel Seicento e il suo ufficio storico*, «La Critica», 24, 334-343, anche ID, *Filosofia. Poesia. Storia. Pagine tratte da tutte le opere a c. dell'autore*, Milano, Adelphi, 1996.

CROCE, BENEDETTO (1941) *La Spagna nella vita italiana durante il Rinascimento*, Bari, Laterza.

CROCE, BENEDETTO (1947) *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. XVIII*, Bari, Laterza.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1726) *La Tabernaria*, in ID., *Commedie di Giambattista della Porta, divise in quattro tomi*, a cura di G. Muzio, III t. Napoli, stamperia di Muzio.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1910), *La Tabernaria*, in ID., *Le Commedie*, a cura di V. Spampinato, vol. I, Bari, Laterza.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002a) *La Turca*, in ID., *Teatro: Terzo Tomo - Commedie*, R. Sirri (Intr. e c. di), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 221-317.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002b) *La Sorella*, in ID. *Teatro: Terzo Tomo - Commedie*, R. Sirri (Intr. e c. di), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 117-207.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002c) *Gli duoi fratelli rivali*, in ID. *Teatro: Terzo Tomo - Commedie*, R. Sirri (Intr. e c. di), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 3-114.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2003) *La Tabernaria*, in ID., *Teatro: Quarto Tomo - Commedie*, R. Sirri (Int. e c. di), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 260-354.

DEL TUFO, GIOVAN BATTISTA (2007) *Ritratto o modello delle grandezze, delizie e meraviglie della nobilissima città di Napoli*, O. S. Casale E. M. Colotti, Roma, Salerno Editrice.

DI GIACOMO, SALVATORE (1994) *Taverne famose napoletane*, a cura di V. Regina, Napoli, La penna d'oca (tratto da «Napoli Nobilissima», redatta da B. Croce (Febbraio-Maggio 1899).

DORIA, GINO (1967) *Via Toledo*, Cava dei Tirreni-Napoli, Di Mauro ed.

DORIA, GINO (1982) *Le strade di Napoli*, Milano, Ricciardi.

GABRIELI, GIUSEPPE (1927) *Giovan Battista Della Porta linceo*, «Giornale critico della filosofia italiana», vol. VIII, 360-97 e 423-31 (ora in

ID., *Contributi Alla storia dell'Accademia dei Lincei*, 2 voll., Roma 1989, 535-685).

GABRIELI, GIUSEPPE (1932) *Bibliografia Lincea I- Giambattista della Porta linceo, Notizia bibliografica*, «Rendiconti della R. Acc. Naz. Dei lincei, Classe scienze morali, storiche, filologiche», s. 6, vol. VIII, 206-277.

GALIANI, FERDINANDO (1970) *Del dialetto napoletano*, a cura di E. Malato, Roma, Bulzoni.

GALLOTTA, ALDO (2002d) *L'elemento turchesco nelle commedie: La Sorelle e La Turca*, in Della Porta, Giovan Battista (2002) *Teatro: Terzo Tomo - Commedie*, R. Sirri (Intr. e c. di), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 509-514.

GRECO, FRANCO CARMELO (1974) *G.B. della Porta fra improvvisazione e tradizione comica*, «Critica letteraria», a. II, fasc. II, n. 12.

PERRUCCI, ANDREA (2008) *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso (1699)*, F. Cotticelli – T. F. Heck – A. Heck (com. e c. di), Scarecrow Press.

MANGO, ACHILLE (1966) *Le commedie in lingue nel Cinquecento*, Milano, Lerici.

MANETTI, ANTONIO (2015) *La novella del Grasso legnaiolo*, a cura di S. S. Nigro, S. Grassia, Milano, Rizzoli.

MILANO, FRANCESCO (1900). *Le Commedie di Giambattista Della Porta*, Napoli, Giannini.

SANESI, IRENEO (1938) *Note sulla commedia dell'arte*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXI, 5 – 76.

SIRRI, RAFFAELE (1989) *Sul Teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano.

Forme e tecniche combinatorie di comico e tragico nel teatro di Della Porta

ANNA CERBO

1. La poetica del comico di Giovan Battista della Porta

Della Porta avrebbe argomentato intorno alla commedia e al comico nel trattato *Sull'arte da comporre comedie*, purtroppo andato disperso. Ma nei Prologhi di alcune sue commedie si recuperano frammenti di teoria comica. È importante il Prologo dei *Duoi fratelli rivali*, dove troviamo più che abbozzata la sua poetica.

In questo Prologo Della Porta comunica il proprio impegno classicistico, volto a ristabilire la dignità del genere letterario della commedia, sulle orme di Menandro, Epicarmo, Plauto e Terenzio. Da un lato sottolinea che la commedia letteraria è in piena crisi; dall'altro si impegna per riformarla, distinguendo le ragioni del teatro dalle ragioni della letteratura, rivendicando la teatralità della commedia, fatta per essere rappresentata, e non solo per essere letta.

Si concorda con Raffaele Sirri sulla spiccata vocazione teatrale di Della Porta (Sirri 1968, 1989). Le esigenze del Commediografo napoletano per il rinnovamento del teatro comico riguardavano vari aspetti: strutturali, contenutistici e linguistico-espressivi. Partendo dall'idea del teatro come insieme unico di testo, recitazione e regia, Della Porta prediligeva la saldezza dell'impianto della commedia, e insieme la novità dei contenuti e la piacevolezza della favola. Era favorevole all'utilizzo della peripezia per dare movimento alla commedia (far nascere peripezia da peripezia, e agnizione da agnizione), e così pure al rispetto della convenienza nel gioco delle parti. Riteneva indispensabile la forza comica del testo, da alimentare sia col comico delle parole e dei nomi, sia col comico delle situazioni; soprattutto col virtuosismo e lo sperimentalismo linguistico (Sirri 1968 e 1978b) col plurilinguismo (Cirillo Sirri 2007, Guglielminetti 2007), con la comicità delle metafore e con le analogie zoologiche.

Era convinto che la commedia letteraria dovesse soddisfare le esigenze del pubblico, misurarsi con la commedia dell'arte, ovvero quella improvvisata che attraeva sempre di più il pubblico. Bisognava ispirarsi alla realtà sociale contemporanea e proporre forme e strutture nuove, come la congiunzione di comico e tragico in commedia e di tragico e comico in tragedia: commedie serie e tragedie a lieto fine.

2. *Le commedie dellaportiane*

Certamente i Prologhi dellaportiani hanno una funzione ben chiara: orientare i lettori e gli spettatori. In essi si coglie una sottile polemica contro il pedantismo dominante nella letteratura coeva: polemica che spiega la frequente raffigurazione caricaturale del pedante. Una medesima funzione comica e satirica esercitano anche i numerosi personaggi dei capitani spagnoli, famosi già per i nomi allusivi, programmatici: Martebellonio, Gorgoleone, Basilisco, ecc.

Con le sue commedie Della Porta punta decisamente allo spettacolo, alla teatralità della rappresentazione scenica. Per questo dà molta importanza all'artificio linguistico, alla simulazione del parlato e al linguaggio del corpo in movimento, finalizzati all'edonismo dello spettacolo (Bozzola 2007).

Per la *fabula* si ispira alla commedia plautina e soprattutto alla novellistica, al *Decameron* di Boccaccio e ad altri novellieri contemporanei, in particolare al conterraneo Paolo Regio che nella favola pescatoria *Siracusa* (1569) aveva inserito ben dodici novelle, di cui alcune incentrate sulla malattia d'amore (Cerbo 2021). E attinge ancora dal romanzesco, mescolandolo, con grande abilità combinatoria, con la realtà. Infine, accoglie nella sua produzione teatrale comica il picaresco, il macabro e il deforme, e ricorre alla doppia azione, per esempio nella *Furiosa*.

Alla ricerca continua di effetti teatrali nuovi, Della Porta mescola il comico col tragico, e viceversa. Così alcune commedie sono serie, per la presenza di inserti drammatici, mentre due delle sue tre tragedie sono tragicommedie.

Delle quattordici commedie di Della Porta alcune risultano più impegnative, e perciò più ambiziose, per la serietà delle tematiche trattate (per esempio la follia e l'incesto), e più difficili quindi nell'impianto e nella costruzione della *fabula*. Su queste commedie serie voglio soffermarmi,

cercando di individuare la tecnica, ovvero l'aspetto operativo nella fusione del comico e del drammatico. Prenderò in esame *La Furiosa* e *La Sorella*. Volendo inserire elementi tragici nel comico, al Commediografo napoletano si presentano evidenti difficoltà che riguardano la coerenza del genere e l'unità del testo. È costretto a creare un equilibrio tra comico e drammatico.

2. 1. *La Furiosa, ovvero la malattia d'amore in scena*

Nella *Furiosa* (Napoli 1609) Della Porta mette in scena il tema della follia. Al medesimo tema avevano fatto ricorso altri autori nel tardo Cinquecento: qualche anno prima Raffaello Borghini con *L'Amante furioso* (Firenze 1583) e Nicola degli Angeli con *I furori* (Napoli 1590), poi ripubblicati col titolo *Amor pazzo* (Venezia 1600).

Fra Cinque e Seicento cresceva l'impegno di dare una definizione della malinconia amorosa e soprattutto di portare la pazzia sulla scena, non solo nel teatro tragico – si pensi ai drammi di Shakespeare –,¹ ma anche nel teatro comico.

Nella *Furiosa* due giovani innamorati, Ardelio e Vittoria, sono vittime della volontà dei genitori che impediscono il loro matrimonio. Della Porta inscena la loro alienazione, con le varie scansioni: dalla follia alla guarigione e al matrimonio.

Per rendere più accattivante il testo, ricorre all'intreccio di due azioni: all'azione principale, la storia dei due giovani, ne aggiunge, in contrapposizione, un'altra riguardante la passione di Foiana, trascurata dal marito che è un vecchio medico, per il capitano Basilisco. In questa seconda azione la follia non è vera ma è simulata: una simulazione bassa, macchinata sotto la spinta di ciechi impulsi passionali.

Così *La Furiosa* poggia da una parte su elementi patetici e novellistici, dall'altra (e ciò alimenta la teatralità della *pièce*) sullo scambio di persone (Foiana e Vittoria), e sulla sostituzione di persona, secondo tecniche e schemi consueti nella commedia cinquecentesca (Pullini 1955, Di Staso 1990), che risalgono alla commedia latina e alla novellistica boccacciana e bandelliana. La prima azione è quella dominante, mentre la seconda vicenda (quella di Foiana e del capitano) è simultanea e si interseca con la principale.

¹ Molto folto è il numero dei personaggi melanconici nella letteratura narrativa e teatrale del tardo Cinquecento inglese (Gentili 1978, A. e L. Mango 1984).

La simultaneità è funzionale all'intreccio della favola, favorendo l'incastro delle due storie e lo scambio dei personaggi. La *variatio in scaenis* alimenta il godimento del pubblico, perché crea legami comici tra una storia e l'altra.

Per quanto riguarda la vicenda di Vittoria e di Ardelio, viene descritta prima la pazzia della fanciulla, poi la follia del giovane: entrambi *erranti* intellettualmente e fisicamente, vittime di un processo di alienazione inarrestabile, la cui esplosione è affidata al caso: la notizia del pescatore che racconta il naufragio di Ardelio, convinto della morte del giovane. Nella scena seconda dell'atto III Della Porta mette in scena quella che nella terminologia psichiatrica si chiama «follia indotta» (Bumke 1927, 306), un caso di contagio psichico tra i due innamorati. La scena offre un esempio inedito di incomunicabilità del linguaggio della follia, in quanto irrazionale e sragionato.

La pazzia di Vittoria e di Ardelio si manifesta secondo la pazzia descritta nei trattati antichi di medicina e soprattutto in quelli coevi, come il *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou de la mélancolie erotique* di Jacques Ferrand (1610) o ancora l'*Iconologia* di Cesare Ripa (1593).² Ma in primo luogo rimanda agli umori malinconici di cui Della Porta parla nel cap. XXVI, *Della figura dell'huomo malanconico*, del libro V del trattato *Della fisionomia dell'uomo* (1613):

[...] La tristezza viene dall'humore malinconico, come dicono i medici, e questo suol nascere, o da troppo gran dolore, per malattia, o per continuo studio, questi io li chiamo Saturnini, che nel volto e nei costumi rappresentano Saturno. Dice Arnaldo che la mestizia, arruga le carni, conturba lo spirito [...].³

Non mancano poi tracce del *Furioso* nell'omonima commedia dellaportiana. Al pari della pazzia di Orlando, quella dei due giovani è furore, frenesia, perdita dell'identità e della dignità, sconvolgimento patologico della ragione. Molte immagini e molti comportamenti nella *Furiosa* sono mutuati da Ariosto: l'insonnia, l'ossessione e la corruzione della

² «PAZZIA. Un Huomo di età virile, vestito di lungo, & di color nero, starà ridente, & a cavallo sopra una canna, nella destra mano terrà una girella di carta, istromento piacevole, & trastullo de' Fanciulli, i quali con grande studio la fanno girare al vento. La Pazzia si fa convenientemente nel modo sopradetto, perché non è altro l'esser pazzo, secondo il nostro modo di parlare, che far le cose senza decoro, & fuor del commune uso de gli huomini, per privatione di discorso, senza ragione verisimile, o stimolo di Religione [...]».

³ Il rapporto tra le commedie dellaportiane e la sua *Fisionomia* ha suscitato da sempre molti interessi (Gherardini 1971).

virtù immaginativa di Vittoria; soprattutto la violenza attraverso la quale si estrinseca la furia di Ardelio (il correre forsennato e nudo per le strade, lo stracciarsi i capelli e le vesti, il dispensare bastonate alla cieca e, in particolare, il ragionare partendo da convinzioni e idee sbagliate e scambiando cose e persone.⁴ Fin dai segni iniziali della malattia d'amore dei due giovani, l'Autore si mostra esperto della malinconia erotica, se utilizza espressioni quali «nascosta malinconia», «profonda malinconia», «disperati pensieri», «crudelissima febbre», «febbre amorosa», «omori malinconici», «focosi e ardenti sospiri» (I, 1).⁵

Ma l'abilità di Della Porta consiste nell'alleggerire la seriosità tematica della pazzia, ricorrendo alla complicazione intrigante del rapporto tra pazzia reale e pazzia simulata, attento agli aspetti di teatralità che le diversificate manifestazioni producono. La figura del finto pazzo (il capitano Basilisco), che si gode in tale abito la moglie del medico, vuole essere la caricatura dei valori sociali e privati della cultura e del sapere. Maliziosa è la battuta di Nespila, secondo la quale il pazzo curerebbe Foiana meglio del marito medico; ridicolo e grottesco è l'espedito con cui è presentato il medico che attende al proprio lavoro; infine ridicolo e ironico il modo ermetico-magico, tutt'altro che scientifico, nel quale gli amanti impazziti rinsaviscono alla fine della *pièce*.⁶

La Pazzia personificata compare spesso nei Prologhi delle commedie di fine Cinquecento. Per esempio nei *Furori* di Nicola degli Angeli. Editi nel 1590, con un Prologo fatto dalla Pazzia, *I furori* furono ripubblicati, «rivisti e mutati», un decennio dopo col titolo *Amor pazzo*. In questa nuova redazione anche il Prologo è riscritto e ampliato; e, se prima era un monologo, ora è

⁴ È importante ricordare quanto scriveva Locke nel *Saggio sull'intelletto umano*, II, 13, distinguendo i pazzi dai deficienti: «Infine, il difetto dei deficienti sembra derivare dalla mancanza di prontezza, di attività e di movimento nelle facoltà intellettuali, per cui sono privi della ragione; mentre i pazzi, dall'altro lato, sembrano soffrire dell'eccesso contrario. Infatti, non mi pare che essi abbiano perduto la facoltà di ragionare, ma che scambino per verità idee che hanno connesso in maniera errata; e sbagliano come fanno gli uomini che ragionano giustamente a partire da principi sbagliati. La violenza della loro immaginazione ha fatto sì che prendano le loro fantasie per realtà, ed essi fanno poi deduzioni corrette a partire da esse» (Locke 1996, 197-198). Per le diverse immagini dei folli nella cultura letteraria e nell'arte cfr. Alessandrini 2002.

⁵ Per la malinconia erotica cfr. Ciavolella 1976 e 1984, Basile 1984. Per uno studio della follia in letteratura cfr. Foucault 1961, e ancora Burton 1983.

⁶ Formule magiche e gesti rituali per guarire dalla malinconia amorosa sono ampiamente narrati da Paolo Regio nella *Siracusa*, nei racconti di pescatori malinconici, nelle cui sofferenze amorose si rispecchia la vicenda del protagonista autobiografico: il Solitario. Cfr. *Siracusa* (Cerbo 2021, 74-76). Formule magiche e stregonerie si leggono anche in *Arcadia*, prose IX-X, per curare Clonico.

adattato alla forma di dialogo: la Pazzia dialoga con Mercurio che l'ha condotta nel Teatro e la invita a ragionare saggiamente, distinguendo tra la pazzia dal punto di vista dei sapienti e la pazzia dal punto di vista del volgo (Cerbo 2016).

2. 2. La Sorella: *una commedia drammatica*

Più della *Furiosa*, è *La Sorella* una commedia seria, «con una sostanziale serietà di fondo fino alla fine» – scrive Raffaele Sirri (1968, 93-105). Della Porta introduce in commedia un tema dalla forte potenzialità tragica: l'incesto. Ebbene, anche in questo caso la sperimentazione ha buon esito. Mantenendo un certo equilibrio tra il comico e il tragico (quest'ultimo di minore durata), il Commediografo scioglie il tragico al momento opportuno, in modo che l'incesto venga sfiorato ma non compiuto, e così il testo conservi le sue peculiarità di commedia.

Come nella *Furiosa*, anche nella *Sorella* Della Porta assegna la parte comica al solito gruppo di personaggi tipizzati (il servo, il capitano spaccone, il pedante) e la parte drammatica ad un altro gruppo di personaggi. I due gruppi restano distinti per tutta la durata dell'azione, così come restano distinti anche i due motivi: il comico e il drammatico. Il lettore assiste perciò ad un alternarsi di comico e di drammatico, ad una sospensione tra farsa e dramma, fino a quando il drammatico si arresta e il comico occupa decisamente lo spazio scenico.

Nel momento in cui il tragico sta per intensificarsi, Della Porta interviene a comporre il drammatico col comico, non solo per ristabilire l'equilibrio, ma soprattutto per interrompere il drammatico. Nell'atto IV, scena quinta, le due componenti del comico e del tragico si incontrano sul palco per una breve convivenza e senza fondersi, perché da questo momento muterà definitivamente il registro della rappresentazione.

Raffaele Sirri (1989) ha più volte notato che «Della Porta non si poneva affatto il problema della fusione dei due motivi», dal punto di vista teorico, per esempio nelle riflessioni dei Prologhi, mostrandosi però attento a mantenere un buon equilibrio nella prassi della scrittura teatrale. Certo è che nella *Sorella* le parti drammatiche hanno una buona estensione, e soprattutto Della Porta imbastisce e crea il testo su un incesto, vale a dire su una forte potenzialità tragica, rimanendo però nel genere della commedia.

Un ambiguo tentativo di introdurre in commedia il tema dell'incesto si

riscontra già nell'*Olimpia* e nella *Carbonaria*. Ma nella *Sorella* la sperimentazione è portata a termine con impegno e con prudenza, come ha rilevato Clara Borrelli (1984 e 2007), che considera siffatta sperimentazione fra i tentativi più coraggiosi di far rinascere la commedia letteraria in declino.⁷

Nella *Sorella*, dove la scrittura risulta sostenuta nelle parti drammatiche, ricalcate sui modelli della tragedia classica, mentre la parte farsesca è decisamente comica, l'incesto viene evitato prima di essere consumato, grazie all'*agnizione*, che interviene al momento limite, e quando stava cambiando l'assetto familiare: il riscatto di Constanza e della figlia Cleria rapite dai Turchi. Anche questo dato alleggerisce il peso del dramma. L'agnizione / rivelazione avviene nell'atto IV, scena quinta; e qui l'Autore concentra la forza drammatica, rendendo tutto il disagio e lo smarrimento di Attilio nell'apprendere, proprio dalla madre, che per poco ha evitato l'incesto:

ATTILIO Ohimè, che dici?

CONSTANZA Quel che la coscienza mi sforza a dirlo.

ATTILIO Cleria è mia sorella?

CONSTANZA Così tua sorella come io tua madre: concepiti d'un istesso seme, portati nove mesi e partoriti dal medesimo ventre mio.

e controllando la sofferenza della madre Constanza. Sono numerose le forme vocative ed esclamative che esprimono il momento di sospensione e lo scampo dall'incesto, numerose le forme di ragionamento per contrapposizioni. Per antitesi si esprime soprattutto Attilio, sconvolto e confuso, principalmente combattuto dall'improvvisa mutazione dei sentimenti e dei desideri:

ATTILIO [...] O Cleria, in un medesimo tempo ti racquisti e ti perdi. Ritenerte non lece, ricusarti non posso; racquisti una sorella, perdi una sposa; e tu medesimamente acquisti un fratello ma perdi un amante. O gran mutazione de' nostri desiderii!⁸

Della Porta ricorre all'agnizione di più persone (madre e figlia, madre, figlio e sorella: rispettivamente nelle scene quarta e quinta), un'agnizione di

⁷ Si ipotizza che nella sperimentazione della *Sorella*, sul Commediografo napoletano avessero potuto esercitare una certa influenza l'Oddi e il Borghini, o ancora la *Balia* di Girolamo Razzi, ma non si sa se effettivamente Della Porta conoscesse quest'ultima commedia.

⁸ *La Sorella* (Della Porta 2002).

famiglia, scambievolmente quindi, non semplice. A interrompere le scene drammatiche (IV, 5 e 6) viene introdotto Gulone (IV, 7) con i suoi assolo mangerecci, che alimentano le risate degli spettatori. Ormai la *fabula* procede verso il lieto fine con una seconda agnizione: la sorpresa, nell'ultima scena dell'atto V, che Clelia non è la sorella di Attilio.

Nella *Sorella* l'ombra dell'incesto è introdotta nella scena quinta dell'atto I, quando il vecchio Pardo avverte un sospetto, che viene allontanato dall'intervento del servo Trinca che irrompe sulla scena con la sua forza mimica e comica. Se è vero che il sospetto dell'incesto si dissipa presto sulla scena, è pur vero che lo spettatore ne prende atto e da subito partecipa con tensione emotiva alla rappresentazione.

3. Dalla commedia seria alla tragicommedia

Le idee intorno alla tragedia si rintracciano nel Prologo della *Penelope*, dove Della Porta vanta di aver usato per primo, dopo Plauto, un terzo genere teatrale: la tragicommedia. Fingendo di ignorare la sperimentazione di Giraldo Cinzio (*Altile*) e di altri commediografi coevi, rilancia il tragicomico come possibilità di recupero della fruizione del genere tragico. Della Porta insiste sulla novità della *Penelope*: «Or ascoltate come nuova sia»; sintetizza le differenze tra tragedia e commedia (per materia, personaggi e gravità delle sentenze), e fa riferimento alla combinazione («congiunzione») del tragico e del comico messa in atto nell'opera:

L'autor di questa ha scelto il bello e 'l buono
de l'una e l'altra, e l'ha congiunto in una
tragicomedia, sì ch'in un vedrete
di dei, di re, d'eroi sentenze gravi,
e 'n fin lieti e festevoli successi
[...].⁹

L'Autore avverte che non si tratta di caotica mistione di «successi tra lieti e sanguinosi; / perch'ella è tutta d'allegrezza colma». Dichiarò che le morti saranno raccontate, non messe in scena, e che i morti saranno meritevoli di tale fine per le opere malvagie compiute. Aggiunge che la storia è quella di Penelope e di Ulisse, e che la fonte è Omero, insistendo sulla bellezza e l'utilità

⁹ *La Penelope*, Prologo (Della Porta 2000, 16).

dell'opera, che ha per temi centrali l'amore pudico di Penelope (un amore esemplare che le donne del tempo potranno imitare) e la punizione del male. Da questo punto di vista *La Penelope* e *Il Georgio* sono testi che si accostano alle esigenze della letteratura controriformista.

Della Porta predilige il genere della tragicommedia sulla tragedia.¹⁰ Infatti, delle sue tre tragedie due sono tragicommedie, cioè tragedie a lieto fine: *La Penelope* e *Il Georgio*, due esperimenti in tragedia, analoghi a quello della *Sorella* in commedia. Si tratta di una nuova sperimentazione teatrale, cambiando il genere (la tragedia al posto della commedia), invertendo la durata delle parti comiche e tragiche e cambiando il livello sociale dei personaggi. *La Sorella* è una commedia tragica, mentre *La Penelope* è una tragicommedia. Sembrerebbero entrambe tragedie a lieto fine, ma alla *Sorella* non spetta il nome di tragicommedia in particolare per l'umiltà dei personaggi.

3.1. La Penelope: *dramma e trionfo d'amore*

Nella *Sorella* la parte comica ha il sopravvento. Nella *Penelope*, invece, la parte comica ha un rilievo strutturale esile: il solito spaccone, la cortigiana Melanto, il suo amante Eurimaco. Ma, tanto nella *Sorella* quanto nella *Penelope*, c'è distinzione fra le parti: da un lato il comico, dall'altro il serio, che trovano una certa fusione risolutiva solo verso la conclusione delle *fabulae*.

Anche se meno delle commedie, le tragedie dellaportiane mostrano una sorprendente vivacità creativa e insieme la curiosità di sperimentare il connubio del tragico col lieto fine. Ispirandosi alla stessa fonte omerica, Della Porta scrisse *L'Ulisse*, un dramma cupo del potere (una vera e propria tragedia), e *La Penelope*, una tragedia a lieto fine, con una diffusa sentenziosità, in cui trionfano l'amore coniugale e la giustizia.¹¹ *La Penelope* è insieme dramma d'amore e racconto di avventure e di astuzia, realizzata con efficaci effetti di drammatizzazione scenica. È la narrazione della forza e dell'astuzia dell'eroe greco, del trionfo della giustizia sull'arroganza dei Proci. Una prova della riuscita elaborazione / riscrittura del testo omerico si registra in particolare nell'atto V, vv. 71-84, e nelle ultime scene che rappresentano il riconoscimento di Ulisse e dei familiari.

¹⁰ Sulle Tragedie di Della Porta, cfr. Clubb 1965; Sirri 1978a, 635-644; G. Distaso 2007, 127-147.

¹¹ Cfr. il Prologo della *Penelope*.

Il racconto cerca di attenuare l'impatto tragico nella parte finale della strage dei Proci, «divenuti furiosi e forsennati». L'Autore è riuscito a concentrare l'attenzione degli spettatori sul palco, su Ulisse travestito da mendico, curiosi di leggere e di interpretare i suoi passi e i suoi gesti, per risalire dai segni fisiognomici allo stato d'animo del personaggio. Intensa risulta anche la vita interiore di Penelope. La sua moralità, la castità e la fedeltà verso il marito Ulisse, rendono il personaggio molto simile alla Lucrezia di Paolo Regio, meno eloquente ma più vero.

3.2. Il *Georgio* come riscrittura del mito di san Giorgio

Con la stessa attenzione alla scena, Della Porta riscrive la leggenda di san Giorgio, seguendo il racconto della *Leggenda aurea* di Jacopo da Varazze, e soprattutto la pittura di Vittore Carpaccio nella chiesa di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia. Sia Carpaccio che Della Porta intendono riproporre il famoso mito di Ercole uccisore di mostri e largitore di umanità. Tuttavia, rispetto al modello pittorico, Della Porta rende più orrido il luogo del sacrificio, collocandolo in prossimità della città di Silena – una situazione che rinvia per molti aspetti (anche semantico-linguistici) all'Inferno dantesco. Il luogo del sacrificio è metafora di una generale corruzione – dalla quale solo san Giorgio potrà liberare definitivamente la città. La novità più significativa è che il personaggio dellaportiano è un eroe vincitore in virtù della fede e del volere di Dio, piuttosto che un eroe classico o cavalleresco.

Altra novità da non sottovalutare: nel *Georgio*, intenso dramma politico e di famiglia (Clubb 1994), Della Porta rallenta la narrazione dell'azione per dare spazio alla vita interiore dei personaggi, soprattutto di Alcinoe, Deiopea e Mammolino, che vivono tra ansie e speranze, abbandoni sentimentali e angosce laceranti. Al centro dell'attenzione è la figura del re, il padre della giovane Alcinoe, tragicamente combattuto tra l'amore per la figlia e il dovere di re, costretto a simulare il falso matrimonio e a dissimulare la verità del sacrificio della propria figlia imposto dalla ragione di stato. Il conflitto tra il potere formale del re e il potere reale del popolo è uno dei punti di forza della tragedia. Si aggiunge al dramma umano ed etico dei protagonisti.

La Penelope e *Il Georgio* concordano con i valori della cultura controriformista, celebrativa di valori morali e religiosi. *La Penelope* celebra il trionfo dell'onestà e il giusto castigo della superbia dei Proci. *Il Georgio* si trasforma in una tragedia sacra a lieto fine, in cui il santo è un vero e proprio

eroe cristiano. Nella *Penelope*, e ancora di più nel *Georgio*, trionfa l'idea provvidenziale della storia; al centro del *Georgio* si impone il tema dei rispettivi doveri dei governanti e dei sudditi, in rapporto a un potere superiore.

Il messaggio della tragicommedia dellaportiana è inequivocabile. Il re Sileno, come Edipo, deve riconoscere di aver apportato sciagura al suo regno e, quindi, deve accettarne le conseguenze. È costretto a ingannare la moglie e a sacrificare la figlia per il regno, dal momento che il popolo chiede giustizia e uguaglianza di fronte alla legge. Dalla *pièce* i lettori e gli spettatori si convincono che nel caos della storia è presente e interviene un potere superiore che è quello di Dio. Un messaggio forte, quello del *Georgio*, che non per caso consuona con un'altra tragedia tardorinascimentale della stessa area napoletana: la *Lucrezia* di Paolo Regio, pubblicata a Napoli nel 1572 (Cerbo 2017).

BIBLIOGRAFIA

ALESSANDRINI, MARCO (2002) *Immagini della follia. La follia nell'arte figurativa*, Roma, Magi Edizioni.

BASILE, BRUNO (1984) *Poëta melancholicus. Tradizione classica e follia nell'ultimo Tasso*, Pisa, Pacini.

BORGHINI, RAFFAELE (1583) *L'amante furioso*, in Firenze, appresso Giorgio Marescotti; (1597) presso i Sessa.

BORRELLI, CLARA (1984) *Tema tragico in commedia*, «Annali» - Sezione romanza, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", XXVI, n. 2, 353-369.

BORRELLI, CLARA (2007) *Note sulla Sorella di G. B. Della Porta*, in *Atti del Convegno di Studi Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, a cura di R. Sirri, Napoli, Istituto per gli Studi Filosofici, 255-258.

BOZZOLA, SERGIO (2007) *Simulazione del parlato e lingua letteraria nella commedia del Della Porta*, in *Atti del Convegno di Studi Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, a cura di R. Sirri, Napoli, Istituto per gli Studi Filosofici, 179-202.

BUMKE, OSWALD (1927) *Trattato di psichiatria*, trad. it., I, Torino, Utet.

BURTON, ROBERT (1983) *Anatomia della malinconia*, a cura di J. Starobinski, Venezia, Marsilio.

CERBO, ANNA (2016) *La pazzia nelle commedie e nei prologhi fra Cinque e Seicento*, in *Italianistica e ambito romanzo*, in memoria di Raffaele Sirri,

«Annali» - Sezione romanza, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", LVIII, n. 1, 75-87.

CIAVOLELLA, MASSIMO (1976) *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*, Roma, Bulzoni 1976.

CIAVOLELLA, MASSIMO (23 giugno 2022) *Malinconia erotica nel Rinascimento tra medicina e letteratura*, relazione online, consultata al link di Youtube <https://www.youtube.com/watch?v=VqZAhntuTi>.

CIRILLO SIRRI, TERESA (2007) *Casi di plurilinguismo nelle commedie di G. B. Della Porta*, in *Atti del Convegno di Studi Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, a cura di R. Sirri, Napoli, Istituto per gli Studi Filosofici, 203-226.

CLUBB LOUISE GEORGE (1965) *G. B. Della Porta dramatist*, Princeton, University press.

CLUBB LOUISE GEORGE (1994) *Ideologia e politica nel teatro dellaportiano*, in AA. VV., *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, a cura di M. Torrini, Napoli, Guida, 417-438.

DEGLI ANGELI, NICOLA (1590) *Furori*, in Napoli, appresso Horatio Salviani, M.D.X.C; Id. (1600) *Amor pazzo*, in Venetia, appresso gli Heredi di Marchiò Sessa, M.D.C.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1607) *La Sorella*, in Venetia, appresso G. Alberti.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1609) *La Furiosa*, in Napoli, appresso Gio. Giacomo Carlino & Costantino Vitale; (1618²), in Napoli, appresso Gio. Battista Gargano, & Matteo Nucci.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1613) *Della fisionomia dell'huomo*, in Padova, Lorenzo Pasquato per Pietro P. Tozzi.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2000) *Il Georgio*, in *Teatro*, I tomo - Tragedie, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002) *La Sorella*, a cura di C. Borrelli, in *Teatro*, III tomo - Commedie, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2003), *La Furiosa*, a cura di A. Cerbo, in *Teatro*, IV tomo - Commedie, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2013) *Della fisionomia dell'uomo*, a cura di A. Paoletta, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane.

DISTASO, GRAZIA (1990) *Strutture e modelli nella letteratura teatrale del Mezzogiorno*, Schena, Fasano.

DISTASO, GRAZIA (2007) *Le tragedie di Giovan Battista Della Porta*, in *Atti del Convegno di Studi Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, a cura di R. Sirri, Napoli, Istituto per gli Studi Filosofici, 127-147.

FERRAND, JACQUES (1610) *Traité de l'essence et guérison de l'amour ou de la mélancolie érotique*, Paris, édité par Gérard Jacquin et Eric Foulon.

FERRAND, JACQUES (2010) *De la maladie d'amour ou mélancolie érotique*, édition de D. Beecher et M. Ciavolella, Paris, Éditions Classiques Garnier.

FOUCAULT, MICHEL (2011) *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli.

GENTILI, VANNA (1978) *La recita della follia*, Torino, Einaudi.

GHERARDINI, PAOLA (1971) *Problemi critici e metodologici per lo studio del teatro di G.B. Della Porta*, «Biblioteca teatrale», I, 137-159.

LOCKE, JOHN (1996) *Saggio sull'intelletto umano*, a cura di M. e N. Abbagnano, Torino Utet.

MANGO, ACHILLE – MANGO, LORENZO (1984) *Teatro della follia. Teatro del teatro. Saggi su Shakespeare*, Napoli, Società Editrice Napoletana.

GUGLIELMINETTI, MARZIANO (2007) *Universo espressivo del Della Porta*, in *Atti del Convegno di Studi Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, a cura di R. Sirri, Napoli, Istituto per gli Studi Filosofici, 149-159.

PULLINI, GIORGIO (1955) *Teatralità di alcune commedie del '500*, «Lettere italiane», VII, n. 1, 68-97.

REGIO, PAOLO (1569) *Siracusa pescatoria*, appresso Gio. de Boy, M.D.LXVIII, Ad istanza de Marcantonio Passaro.

REGIO, PAOLO (1572) *Lucretia*, in Napoli, appresso Giuseppe Cacchi, M. D. LXXII.

REGIO, PAOLO (2017) *Lucrezia*, Edizione, Introduzione e note a cura di Anna Cerbo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

REGIO, PAOLO (2021) *Siracusa pescatoria*, Edizione, Introduzione e note a cura di A. Cerbo, Napoli, UniorPress.

SIRRI, RAFFAELE (1968) *L'attività teatrale di G. B. Della Porta*, Napoli, De Simone.

SIRRI, RAFFAELE (1978a) *Proposta di un recupero, Le tragedie di G. B. Della Porta*, «Critica letteraria», VI, n. 4, 635-644.

SIRRI, RAFFAELE (1978b) *L'artificio linguistico di G.B. Della Porta. I- Le tragedie*, «Annali» - Sezione romanza, Università degli Studi di Napoli "l'Orientale", XX, n. 2, 307-357, e (1979) XXI, n. 1, 159-112.

SIRRI, RAFFAELE (1989) *Sul teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano.

La commedia «di situazione» e il tragicomico

MARZIA PIERI

Il teatro di Giambattista della Porta è un rompicapo affascinante su cui vorrei provare qui a gettare uno sguardo d'insieme, mettendo in connessione con pazienza i pochi indizi a disposizione: un solo manoscritto e un *corpus* di stampe apocrife, spesso sconnesse e piratate; pochi e incerti riferimenti contestuali e una cronologia inattendibile, che restituisce un quadro d'insieme dettagliato ma lacunoso. L'autore non c'è mai e gli interrogativi restano aperti: i suoi componimenti sarebbero trascurabili prove giovanili recuperate da altri? Un hobby disinvolto praticato in villa negli ozi estivi? Un ripiego prudenziale adottato a malincuore su pressioni inquisitoriali, come suggerisce qualche biografo? Nel prologo aspro della *Carbonaria* del 1601, in una rara presa di parola personale che infrange un'ostinata strategia del silenzio, egli si dichiara in verità compiaciuto del loro successo scenico e editoriale, e orgogliosamente consapevole del proprio talento, che oscura la gazzarra dei detrattori e non teme rivali:

O là, che rumore, o là, che strepito è questo? Egli è possibil pure che tra persone tanto illustri e di persone e di sangue v'abbia a venir sempre mischiata questa vilissima generazione, la quale per mostrar a quel popolaccio che gli sta intorno che si intende di comedie [...] or grigna di qua, or torce il muso di là, par che li puzzi ogni cosa. [...] empiono di strepiti e di gridi tutto il teatro. [...] Credete, ignorantoni, con le vostre insipide chiacchiere bastar a far parer un'opera che sia di men grado di quella che sia, come il mondo dal vostro bestial giudizio giudicasse il valor dell'opere? O goffi che sete, che l'opere son bilanciate dall'universal giudizio dei dotti e di tutte le nazioni. Perché, quando son commendate da tutti, si veggono stampare per tutte le stampe del mondo e tradurre in varie lingue; e quanto più s'odono e si veggono più si considerano e più piacciono e più son ristampate, come è accaduto all'altre sue sorelle che in pubblico e in privato comparse sono. [...] Non sapete che le comedie son scherzi de' suoi studi più gravi [*dell'autore*] e che non ha bisogno delle lodi delle

comedie? Ma se pur troppo provocarete la sua modestia, farà conoscere le vostre, non comedie ma cadaveri e mostri di comedie rubbate, le invenzioni e le scene e le parole dell'altre vecchie mal attaccate e mal unite insieme (*Teatro II*, 451-452).

Dell'esiguo *corpus* paratestuale superstite sarebbero da censire e identificare dedicatari, stampatori e sostenitori, legati a un orizzonte meridionale e pontificio che rende conto in modo solo parziale dell'effettiva area di diffusione di questi componimenti. Della Porta non cura mai le stampe in prima persona, e i prologhi in cui si espone direttamente sono pochi; lo fanno per lui amici devoti o stampatori interessati, spesso estensori delle dedicatorie a notabili di diverso calibro, ricche di informazioni di seconda mano da vagliare con cura; e sappiamo anche che alcuni suoi copioni circolavano sotto altro nome, come una perduta *Strega* «stampata sotto il nome di Mario Carduino» secondo la testimonianza di Pompeo Barbarito (*Teatro I*, 9). La geografia delle stampe è prevalentemente settentrionale (fra Venezia, Bergamo, Ferrara, Siena...) e, da una certa data in poi, anche napoletana e pontificia; alle poche edizioni referenziate e provviste di *imprimatur* se ne affiancano altre davvero sconnesse e sradicate, rubate, come usava, alle recite o a copie manoscritte di varia natura; le attestazioni di rappresentazioni in palazzi nobiliari di Napoli, Roma e Ferrara, celebrate per i ricchi apparati e le performance degli attori aristocratici, non sono molte, ma si intuiscono precoci connessioni con altri circuiti. Il suo napoletanissimo teatro raggiungerà infatti i pubblici popolari per tramiti di tipografia e per pressante richiesta di mercato in una dimensione decisamente cosmopolita, come testimonia Federico Cesi:

I stampatori e librari procuravano con ogni diligenza haver le opere sue, come quelle che da tutti erano desiderate e cercate, piene di cose recondite utili et nuove invenzioni, e andavano a Napoli sin di Germania a trovarlo, e con importunità talvolta gli cavorno di mano sino ad opere imperfette e farraginose, non dandogli tempo né di ricopiarle in netto né di rivederle, e per esser frettolosamente e molto abbreviate, dandogli d'intender quelli che l'intendevano bene, né si curando poi d'altro che di guadagno. Molte poi de l'opre uscirono piene di scorretoni e alterationi (Gabrieli 1932, 227-228n).

Una tale evanescenza documentale era all'epoca consueta per i testi drammatici, ma nel suo caso può essere in parte intenzionale, per cui decifrare cosa nasconde il suo silenzio autoriale, e ricostruire almeno in parte il contesto socio-economico di queste stampe e di questi allestimenti sarebbe un buon punto di partenza per venire a capo dell'enigma-Della Porta. La pratica delle

recite, consolidata *routine* di destinazione mondana e accademica esperita entro un orizzonte classista, che guarda con sprezzo alla canaglia del «popolaccio» a cui allude il prologo della *Carbonaria* (*Teatro II*, 451), si intreccia ai suoi molteplici impegni scientifici e filosofici con apparente irrilevanza, come esercizio virtuosistico di un talento naturale nutrito di specifiche competenze tecniche, ed emerge in forma di libro soltanto tardi e con cautela; ma l'esibito elitarismo di facciata confligge in modo abbastanza clamoroso con la materia di cui è impastata la sua ambigua drammaturgia. Il sospetto e la diffidenza, che gli aleggiano intorno minacciosi fino alla fine, investono anche questa parte del suo lavoro: nell'elogio funebre che gli dedicò ancora Federico Cesi, il suo ultimo mecenate Linceo (senza però recitarlo pubblicamente), Giambattista era celebrato quale autore di teatro «con fine di buona moralità», ammirato e compreso dai grandi ma dalla «gente ordinaria stimato mago» per un' apparente capacità divinatoria che era invece effetto di una straordinaria attitudine di «diligentissimo osservatore» della natura: mago, cioè, in quanto capace di decifrare il funzionamento dei processi naturali e delle relazioni fra gli uomini, come gli antichi re Magi che seppero intercettare il messaggio della cometa (Gabrieli 1989, 676-678). Una precisazione che testimonia come lo sguardo naturalistico dello scienziato trasferito sulle relazioni umane non fosse affatto inoffensivo; prendendo a prestito le parole di Marc Fumaroli (Fumaroli, 106) a proposito di Corneille, potremmo aggiungere che «la sua maschera di mago dissimula il suo volto di drammaturgo, capace di fornire la parola a spettri animati» grazie ad un'attrezzatura retorica, mnemotecnica e fisiognomica che si traduce senza soluzione di continuità in linguaggio scenico.

La formazione teatrale di Giambattista, libresco e erudita, si nutre anche delle competenze di spettatore maturate durante i pellegrinaggi ventennali in Italia e in Europa fra gli anni Sessanta e Ottanta (ancora in gran parte da ricostruire); decisivo è l'incontro con Luigi d'Este¹ – il cardinale riluttante figlio di Renata di Francia, gaudente e appassionato di spettacoli secondo le tradizioni di famiglia – che lo ospita a Roma senza obbligo di servitù, lo mette in contatto con un indotto di recite, stampe e sedute accademiche di cui egli

¹ Della Porta resta al suo servizio fra il 1579 e il 1586 e gli dedica *Della celeste fisionomia* e la seconda edizione *De Magia naturalis*. Luigi, obbligato suo malgrado alla carriera ecclesiastica dalla famiglia, è un personaggio inquieto, spregiudicato e munifico, curioso di scienza e amante del teatro: recita da piccolo negli *Adelphoi* di Terenzio, è aggiornato sulle novità sceniche veneziane e romane, apprezza i Comici dell'Arte (nel '71, a Parigi, incontra i Gelosi, che due anni dopo reciteranno *l'Aminta* nell'isoletta di Belvedere), segue da vicino la vita teatrale estense; impiega Della Porta in vari incarichi diplomatici e gli fa conoscere Paolo Sarpi e Alessandro Piccolomini (Graziosi 2001).

riporterà a Napoli l'esperienza, gettando le basi di una drammaturgia letteraria che qui, grazie a lui, decolla molto in ritardo rispetto ad altri centri della penisola:² nel 1586 la sontuosa recita dell'*Olimpia* davanti al Viceré don Juan de Zuniga conte di Miranda è salutata infatti dal conterraneo Giancarlo Morelli come un evento fondativo che risolve le derelitte scene partenopee:

Clausa iacebat humi, circum risusque iocusque
Lugebant tristes, scaena decora patrum;

Prodiit at postquam sublimis Olympia Portae,
stat, patet, et laetis additur alma Venus.

Spectatum admissi cives modo plaudite, Plautum
reddidit en tandem blanda Thalia suum (*Teatro* I, 7).

Negli otto anni trascorsi al servizio dell'inquieto prelado che tanto gli assomiglia Giambattista entra dunque in contatto con le scene veneziane, con i circoli dell'aristotelismo padovano, con gli Intronati, con i padrini della scena estense, in particolare Giraldi Cinzio, un altro finto aristotelico, che egli consacra padrino del genere tragicomico, rimuovendo l'ingombrante Guarini e il suo *Pastor fido*. Nelle sue tragicommedie, a partire dall'*Altile*, Giraldi salva nel lieto fine i sovrani scaricando la colpa sui cattivi consiglieri; Della Porta invece non ha simili preoccupazioni politiche e neanche l'attitudine guariniana a centellinare pedanteschi dosaggi di riso e di pianto, ma si attiene a una letterale idea di tragicomico che fa capo all'*Amphitruo* plautino: giustappone, cioè, in netti chiaroscuri il sublime patetico e il farsesco nero e grossolano; fa piangere e svenire gli amorosi e scatenare a parole e gesti servi, capitani e parassiti nel basso corporeo del carnevale senza soluzione di continuità. La cifra dominante della sua drammaturgia è quella del grottesco.

² Le tempestose vicende politiche, con la frantumazione mecenatesca fra le piccole corti aragonesi, l'assenza di un'editoria volgare (che a Venezia, a Siena o a Firenze dissemina fecondamente il nascente teatro in forma di libretti «da bisaccia»), la perdurante supremazia del latino sono tutti fattori che concorrono a determinare il 'ritardo' napoletano con cui Della Porta deve fare i conti. Gli esordi a inizio secolo erano stati molto vivaci, con una ricca produzione di farse e di egloghe rappresentative, la stampa della *Propalladia* di Torres Naharro (una raccolta di liriche e commedie preceduta da un precoce trattatello di poetica) e l'arrivo dei comici senesi e dell'*ensemble* romano di Fedra Inghirami, ma la diaspora blocca lo sviluppo di queste esperienze, che vari poeti-attori partenopei, come il Notturmo, il Ricco, l'Epicuro e il Caracciolo, esportano sul mercato veneto, e nessuno scrive commedie a Napoli per molti anni.

Siamo in un'epoca di massima espansione e incipiente saturazione della commedia cosiddetta letteraria,³ ormai definita entro un reticolo di ossessive prescrizioni che attualizzano la *Poetica* di Aristotele; l'*auctoritas* teorica la sovrasta e la soffoca, condannandola all'inevitabile 'sorpasso' da parte dei comici dell'Arte. Da più parti si lamenta l'eccesso fastidioso di ritrovamenti di fanciulli perduti in improbabili saccheggi e naufragi che hanno stufato il pubblico; a fine secolo Angelo Ingegneri, nel suo trattato *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, decreta l'irreversibile declino del genere, 'sorpassato' nel gusto del pubblico dalla novità delle favole pastorali: «le commedie imparlate, per ridicole ch'elle sappiano essere, non vengono più apprezzate» (Marotti 1974, 275). Eppure, utilizzando a man bassa proprio questo vetusto armamentario, Della Porta ricapitola sagacemente l'esauisto *hardware* classicistico dell'erudita - pescando a piene mani, oltre che a Plauto, al bacino di Cecchi, Grazzini, Piccolomini, Bentivoglio, Dolce, Parabosco, Negro e Giancarli - e apre al futuro. Leggendo i suoi testi tutti in fila - perché alla fine sono le sole fonti che abbiamo a disposizione - colpisce questo intreccio di serialità e di strappi geniali: soltanto un paziente lavoro di notazioni a piè di pagina che censisse le fitte citazioni interne e le simmetriche ricorrenze strutturali ne restituirebbe appieno gli strati e le architetture compositive; qui mi limiterò a fornire qualche minimo carotaggio a titolo esemplificativo.

Fra tante incertezze alcuni elementi li possiamo dare per certi: Della Porta scriveva in modo frettoloso e seriale dei copioni aperti di immediata destinazione recitativa non previsti per diventare libri (molti dei quali sono andati infatti perduti);⁴ solo a partire da una certa data, forse sentendosi le spalle coperte, forse lusingato dal loro successo, ne commissiona talvolta la stampa ma senza mai rifinirli per i lettori (non ci sono didascalie ad esempio); per lui la drammatica è un esperimento connesso con altre tecniche ed altri linguaggi e remoto dall'ambito della poesia; e dunque, finita la rappresentazione, la sua *noluntas auctoris* a proposito dei copioni risulta quanto mai attendibile. Il suo crescente prestigio si attesta in una vasta rete di relazioni teatrali (non si sa quanto connesse con quelle scientifiche e

³ «Dopo il 1540 e fin oltre il 1560 il numero di commedie diventa tale che sfugge al controllo dello studioso che non sia specialista, e vorrei dire collezionista» (Dionisotti 1967, 235). Georges Ulysse ne ha contate circa 250 in lingua, peccando certamente per difetto (Ulysse 1987, 82-84).

⁴ Fra quelli non pervenuti ricordati ai lettori da Pompeo Barbarito, curatore della *Penelope* nel 1591, ci sono lo *Spagnuolo*, il *Negromante*, l'*Alchimista*, il *Pedante*, la *Notte*, e la già citata *Strega*, detta la *Santa* (*Teatro I*, 9); e si ha notizia, inoltre, di una *Santa Dorotea* e di una *Santa Eugenia* (*Teatro I*, 173).

filosofiche) che dai palazzi nobiliari e accademici si allarga senza soluzione di continuità a un più ampio mercato, di cui sappiamo molte cose in area per esempio laziale, fiorentina o veneziana, e molto poche, invece, in area partenopea.

Il suo teatro, coltissimo anche se intenzionalmente estraneo alla letteratura, ha precoci e dirette relazioni con il bacino professionistico dei comici dell'Arte, che vi attingono massicciamente e da subito: nel 1585 il napoletano Fabrizio de Fornaris, il capitano Coccodrillo dei Gelosi, pubblica a Parigi un rifacimento dell'*Olimpia* con il titolo di *Angelica*; molti canovacci compresi negli zibaldoni di Adriani, Locatelli e Perrucci sono riduzioni di sue commedie che ne conservano talvolta anche i titoli; a Viterbo e a Ronciglione, terre di ridicolose, escono *Il moro* e *la tabernaria*. È evidente che, quando Cecchini, nel 1628, definisce nei *Frutti delle moderne commedie* le tre categorie stilistiche della recitazione (ridicole, gravi e napoletane), ha in mente la «disciplinata goffaggine» e il grottesco filosofico, dove pazzia e saviezza si intrecciano e si confondono (Marotti-Romei 1991, 89), che gli attori partenopei, pescando *anche* dai suoi componimenti, avevano tradotto, sui palcoscenici del nord, nella lingua energica dei capitani e degli zanni stilizzati da Callot negli anni Venti del Seicento (Megale 2017, 279-293). Una collazione fra le *Bravure* di Francesco Andreini e i monologhi dei suoi capitani rivela continue e sorprendenti coincidenze quasi letterali, e viene da chiedersi, naturalmente, se venga prima l'uovo o la gallina; la direzione degli scambi deve intendersi come biunivoca. Il *Prologo a dialogo fra Momo e la Verità*, che introduce la *Furiosa* del 1609, è ripreso e ampliato con identico titolo dal figlio di Francesco, Giovan Battista Andreini, a Ferrara nel 1612: l'impianto argomentativo è il medesimo, ma il piglio del Giovan Battista napoletano è più icastico rispetto a quello paludato e didattico dell'attore, che certamente lo aveva letto e ne aveva fatto tesoro ma non si permette altrettanta spigliatezza (Marotti-Romei 1991, 474-483).

Fra ermetismo neoplatonico e scienza nuova, e fra i due poli dell'astrazione e della realtà aumentata, la drammaturgia di Della Porta alleggerisce il traliccio aristotelico di facciata dei vincoli del decoro e del verosimile, maneggiando con disinvoltura le unità spazio-temporali e collocando le vicende su astratti fondali quasi sempre napoletani, salvo poche eccezioni.⁵ Napoli è lo sfondo idealizzato e celebrato della bellezza e della

⁵ Cioè Salerno per i *Duoi fratelli rivali*, Nola per *La sorella*, l'isola di Lesina, in Croazia, per *La Turca* e Capua per *Il Moro*.

ribalderia: «alma città» che è tempio della religione, trono della giustizia, sede della vera pace, rifugio dei miseri e seggio della magnificenza, secondo il fiume Sebeto che fa da prologo alla *Cintia* (*Teatro II*, 345-346), ma anche, nei *Due fratelli simili*, città «delle Sirene che incanta gli uomini e li cava fuor di cervello» (*Teatro IV*, 237), e nell' *Astrologo* «città piena di ladri e di furbi; e se in altri luoghi vi nascono, qui vi piovono: però bisogna star in cervello più del solito» (*Teatro III*, 330). A differenza dei suoi colleghi toscani o veneti, che stavano iterando «commedie nuove di panno vecchio» (Grazzini 1974, 96) su una *humus* teatrale ricca e stratificata, Della Porta non ha un retroterra napoletano alle spalle, e deve partire da zero, costruendo a tavolino dispositivi drammatici concepiti come applicazioni pratiche di saperi legati a formule combinatorie di parole, gesti e immagini.

Nell' *Arte del ricordare*, facendo riferimento al lavoro dei musicisti sugli spartiti, egli spiega come funziona, fra continue riscritture e cancellazioni, il processo della memoria, che si può assimilare a quello della composizione drammatica:

Il luoco fa quello effetto in questo essercizio che fa la carta invernicata o pietra de' compositori di musica: le persone sono le righe che ivi sono, le immagini sono le note che vi si fanno di sopra, e servito che si è il compositore di quelle, fregandole con sputo o con un panno umido, le manda via per servirsi della carta per l'altra volta. [...] Vogliamo anche dimenticarci delle comedie, delle lezioni, delle orazioni e prediche, perché, fatta la rappresentazione, poco ci curiamo che elle ci restino; anzi procuriamo di avere i luoghi vacui e netti per poter servircene dell'altre volte (Della Porta 1996, 74).

Con estemporanea voracità egli scrive dunque un po' di tutto, rimescolando tutti i generi, fra cui è da rimarcare l'assenza della fortunatissima pastorale che gli è totalmente aliena. Come un secolo dopo farà Pier Jacopo Martello, Della Porta è un tassonomista enciclopedico che percorre una griglia quasi esaustiva di forme drammatiche: drammi sacri, tragedie e tragicommedie, commedie farsesche, romanzesche, patetiche, bulesche da taverna⁶ molto diverse fra loro e già pronte per le etichette del teatro europeo seicentesco. Dei suoi componimenti sacri sopravvive soltanto *Il Georgio*,⁷ una

⁶ Le vecchie griglie dei grammatici latini, a cui faceva riferimento la *Propalladia* di Torres Naharro, erano state ormai aggiornate sulle scene cinquecentesche da molteplici tipologie di commedie: statarie e motorie, intrecciate e di carattere, cittadine e rusticali, patetiche e romanzesche.

⁷ Forse la scelta di dedicare un componimento al santo patrono di Ferrara non è estranea ai suoi rapporti con gli Este per il tramite del cardinale Luigi.

fiaba popolare, ricavata dalla *Legenda aurea*, sospesa fra castelli e paludi, definita tragedia e provvista di un coro, dove il colpo di scena di grande suggestione è la catastrofe anticipata: il messo che, con generale compianto, annuncia l'orrenda morte della principessa sbranata dal drago si era perso infatti l'ultimissima sequenza dell'arrivo di San Giorgio che fa fuori il mostro e cristianizza la remota città pagana di Silena fondata dal dio Bacco; il personaggio del santo, dunque, piomba *in extremis* in una favola molto laica e profana, tragica soltanto perché legata a una reggia. Altrettanto anomali rispetto al canone sono i due pezzi del suo dittico omerico: uno tragicomico, la *Penelope*, sul ritorno di Ulisse a Itaca, con un intreccio di travestimenti, strattagemmi e colpi di scena quasi da commedia; e uno *in sequel* decisamente cupo (apprezzato dagli inquisitori), *l'Ulisse*, dove l'eroe, angosciato per l'incombere della morte per mano del figlio preannunciatagli dall'oracolo, infierisce su tutti i suoi cari (Telemaco, Eumeo, la stessa Penelope) in un crescendo di paranoia distruttiva, prima di morire ammazzato per mano dello sconosciuto figlio avuto da Circe che lo era venuto a cercare a Itaca.

Rispetto a questo scomparto 'serio', originalissimo ma non memorabile, la commedia⁸ fa la parte del leone (con quattordici titoli sui diciassette testi superstiti) e squaderna il *parterre* plautino di vecchi innamorati, servi-registi, amorosi languidi e disperati, parassiti divorati da una fame metafisica, pedanti affetti da ecolalia, capitani rodomonteschi e vigliacchi, che parlano i loro linguaggi ipertrofici e gergali (con molto spagnolo e latino maccheronico e un po' di turco e di napoletano) già pronti per entrare nei generici degli attori di mestiere.⁹ Naufragi e tempeste, assalti turchi e scene in notturna movimentano gli intrecci con ritmi forsennati ma impeccabili. Dominano i temi della pazzia,

⁸ Che a Napoli la commedia letteraria fosse una relativa novità è confermato anche da due prologhi che la presentano al pubblico come personaggio: il prologo-ruffiano dell'*Olimpia*, del 1586, che ne ha forzato la ritrosia virginale, invita gli spettatori al piacere voyeuristico di gustarne l'armonia, le proporzioni del corpo, l'incedere leggiadro, la lingua «melata e suave», giurando che «sotto il grave della toga ricopre molte bellezze»; e conclude: «io ve la do in preda: toglietela con le man vostre, menatevela dove vi piace. E se pur biasmando lei la morderete, mordetela con discrezione [...] E quando pur siate deliberati torle l'onore suo, fatele questo ufficio dinanzi» (*Teatro II*, 11-12). Qualche anno più tardi la fragile preda di un possibile stupro si è decisamente emancipata, e il prologo della *Trappolaria* la descrive come un'altera gentildonna spagnola, femmina vanitosa che si fa desiderare, «di lingua pronta, arguta, faceta, festosa e mottegevole» (*Teatro II*, 231-232).

⁹ Di «preminenza assoluta del parlato» come «primo elemento disgregatore del testo, al quale si aggiungerà di lì a poco il dinamismo acrobatico e gestuale del mimo» parla Ludovico Zorzi a proposito di Calmo, di una generazione più anziana di Della Porta, riferendosi ai processi che nella seconda metà del secolo inclineranno alla testualità attoriale dei professionisti dell'improvvisa (Zorzi 1973). Della Porta segue una parabola molto simile (Gherardini 1971).

del cibo, della guerra e della magia. Un sostrato antropologico del teatro cinquecentesco, quello magico, che nel caso di Della Porta (autore di un *Astrologo*, un *Negromante*, un *Alchimista*, un *Mago* e una *Strega*) è oggettivamente scivoloso da frequentare; il retroterra fatato e infernale, che ritroviamo, fin dagli esordi della scena cinquecentesca, in Ruzzante, nelle compagnie di piacere fiorentine, oppure fra i buffoni veneziani, è diventato nel frattempo più che insidioso, ma lui lo maneggia senza timidezze, deformandolo in chiave feroce e caricaturale. Per esempio nell'*Astrologo*, dove un vecchio innamorato si affida a un sedicente mago per resuscitare un amico morto che gli aveva promesso in sposa la sua giovane figliuola; per non farsela scappare il poveretto si mette nei guai nelle grinfie di una banda esilarante di malavitosi. Poco importano le ricomposizioni finali: il gioco scenico è quello della vertigine che sovverte i piani del reale fino alle loro estreme possibilità.

Un caso limite di queste agonistiche torsioni di genere è costituito dalla *Sorella*, ufficialmente etichettata come commedia, che esplora torbidamente il tema dell'incesto (ripreso anche in *Olimpia* e certo memore del *Torrismondo* di Tasso): ci sono due sposi clandestini appassionati, che, dopo molti mesi di felicità sessuale, si scoprono con sgomento fratello e sorella, finché un'agnizione raddoppiata li libera dall'orrore. Secondo lo stampatore Lucrezio Nucci, che al solito l'avrebbe data in luce senza licenza dell'autore nel 1604, la favola è stata «fatta a competenza della peripezia ed agnizione dell'Edipo di Sofocle, lodato tanto da Aristotele e messo per modello delle tragedie, spiarendogli [*all'autore*] che alcuni moderni ingegni, diffidatisi di poterla uguagliare, dicano che l'istoria portò seco il successo e non fosse per l'ingegno di Sofocle» (*Teatro III*, 117-118): Della Porta, cioè, osa trasferire il modello eccellente di tragedia in un orizzonte borghese, indugiando proprio sulla clamorosa infrazione del tabù, salvo un recupero *in corner* che disinnesci la bomba. Quasi tragica è anche i *Duoi fratelli rivali*, ricavata da Bandello e di grande fortuna fino a *Molto rumore per nulla*: è il suo unico componimento da cui traspaia una vaga metateatralità legata alle disgrazie politiche della sua famiglia, schierata con i Sanseverino principi di Salerno nella congiura contro il viceré Pietro di Toledo del 1552: l'azione si svolge appunto a Salerno¹⁰ ed ha a che fare con una giovane bella e virtuosa, appartenente alla nobile famiglia dei Della Porta, contesa fra due fratelli legati ai potenti Mendoza che, fra

¹⁰ Feudo della famiglia, già coinvolta con Antonello nella congiura dei baroni del 1485 e di nuovo ribelle, con Ferrante, al viceré Pietro da Toledo; nella sesta scena del secondo atto dei *Duo fratelli rivali* si allude alle disgrazie che hanno colpito i Della Porta, precipitati in una dignitosa povertà, per questa adesione allo schieramento sanseverinesco (*Teatro III*, 47).

incredibili peripezie, faranno pace dopo aver sfiorato terribili accadimenti.

Ma ci sono anche testi grossolanamente farseschi, farciti di grevi oscenità, dove l'autore utilizza in genere le canoniche agnizioni conclusive che garantiscono i lieti fine come espedienti intermedi, esplorando quello che succede *dopo* le finte ricomposizioni che i servitori e gli innamorati avevano architettato per raggiungere i propri scopi; raddoppia cioè letteralmente i congegni drammatici, salvaguardando l'unità del tutto; il gioco mimetico dei travestimenti e degli equivoci diventa quasi onirico. Ci sono persino personaggi travestiti da animali: un pappagallo gigante nel *Moro*, un orso nella *Chiappinaria* dove si aggira anche il vero orso Chiappino in viaggio verso la Toscana per essere donato al Granduca.

Sono tutte varianti, naturalmente, dei *Menaechmi*, che Giambattista saccheggia a modo suo, per esempio utilizzando, nei *Duoi fratelli simili*, non due gemelli ma appunto due fratelli quasi identici nati da due diverse relazioni dello stesso padre. Un vertice di surrealtà è raggiunto nella *Tabernaria* intorno al camuffamento, questa volta, di un luogo fisico: la casa di un vecchio avaro è trasformata con perfetta verosimiglianza nella pubblica osteria del Cerriglio, quasi un simbolo della città di Napoli, dove un padre ignaro lascia per una notte la giovane figlia al letto del suo innamorato; il rientro imprevisto del padrone obbliga però gli autori della macchinazione a un'ulteriore girandola di strepitose trovate in notturna per fargli credere di aver sbagliato indirizzo, trascinandolo intabarrato in un mantello che lo acceca (con la scusa del freddo) in giro per la città buia, prima di riportarlo a casa sua, cioè nella stanza accanto alla camera degli amanti, dove il poveretto si compiace di trovare lo scapestratissimo figliuolo che sta studiando a lume di candela; quando verrà fuori la verità, come sempre molto complicata, la vittima commenterà tramortita «chisto è lo cunto dell'urco!» (*Teatro IV*, 349).

L'elemento-chiave, come dicevo, è sempre l'intreccio, costruito su una sorta di seriale tecnica post-drammatica: gli strattagemmi risolutivi immaginati dai servi-registi per aiutare gli innamorati e fregare i vecchi padri, simulando in genere finte ricompense di parenti perduti, si realizzano inaspettatamente sul più bello delle messinscene con conseguenze stranianti: l'irrompere di tali *revenants* vivi e vegeti, scambiati all'inizio per perfetti esecutori del piano prefissato, genera caos molto pirandelliani in cui all'improvviso il falso diventa vero; in *Carbonaria IV*, 5, quando l'imbroglio ordito dal servo Forca per fargli avere la bella Melitea viene smascherato, l'amoroso, atterrito, esclama: «la nostra rappresentazione ha mutato faccia: rappresentiamo una favola contraria a quella di prima» (*Teatro II*, 514). Gli

abbracci commossi fra congiunti veri che si ritrovano insieme appaiono a prima vista recite molto ben riuscite ai ribaldi artefici delle sceneggiate truffaldine, come in *Olimpia* IV, 4, dove il servo Squadra e il capitano Trasiloco si compiacciono: «Buon principio (*a parte*) Riesce bene, più meglio ch'io non pensava» e «Oh che solenne barro! Non si potria far meglio: appena ha inteso il fatto che l'ha subito capito e posto in esecuzione. Non ti dissi io che alla ciera mi sentiva di furbo?» (*Teatro II*, 63). Questi disastri accadono di solito nel quarto atto, anche nell'*Olimpia* (IV, 11), nella *Trappolaria* (IV, 12), nella *Sorella*, nella *Turca* (III, 1), nella *Chiappinaria*, nell'*Astrologo* (IV, 10) nella *Tabernaria*, nei *Fratelli simili* (IV, 6).

All'insegna del montaggio e del riuso Della Porta pesca dalla tradizione teatrale, novellistica e cavalleresca, dal folklore del carnevale e dai lazzi dei commedianti materiali di ogni tipo, senza apparenti volontà testimoniali, entro una cifra di pura evasione disimpegnata, saldamente ancorata all'intreccio a prescindere dalle parole del testo. Nella sua poetica la centralità della favola «nuova, piacevole e meravigliosa, con l'altre parti sue convenevoli» è «l'anima della comedia» e «la peripezia, che è 'l spirito de l'anima, [...] le dà moto e l'avviva» e, «quando stimi che sia finita vedrai nascere peripezia da peripezia e agnizione da agnizione», come spiega il prologo della *Carbonaria* (*Teatro II*, 452); l'impianto dell'azione sovrasta il ridicolo dei motti «impiestrati in certe scene» in modo fine a se stesso; il capocomico Flaminio Scala la pensava negli stessi anni allo stesso modo: «l'orazione o la locuzione ancora, e le parole sole, poca parte aranno in questo dell'imitazione, perché ogni minimo gesto a tempo ed affettuoso farà più effetto che tutta la filosofia d'Aristotele [...] chi adunque vorrà azzioni imitare, con le azioni più se gli appresserà che con le parole, nel genere comico».¹¹ Sappiamo dall'amico editore Pompeo Barbarito che Della Porta aveva steso

un trattato dove si vede l'arte vera di comporle [*le commedie*], intesa sin ora da pochi, con le regole cavate non pur d'Aristotele e dalle antiche comedie, ma inventate ed osservate da lui in altra maniera da quel che han fatto tanti altri moderni, acciò non ardischi ogniuno di porsi ad una impresa tanto difficile con lasciarsi ingannar che dal ridicolo, che si cava da alcuni motti impiestrati in certe scene, le loro compositioni meritino nome di comedie, non accorgendosi che bisogna che'l ridicolo sia sparso per la comedia non solo per mezzo di facezie e di motti intramessi e nati legittimamente nella favola, ma che la favola per se

¹¹ Così, nel Prologo dialogato al *Finto marito* del 1618, ribatte il Comico al Forestiero smontando le sue difese del bello stile nelle commedie (Marotti-Romei 1991, 61).

stessa sia tale ed abbia talmente proprie le peripezie, unite con l'agnizione, che, raccontandosi, faccia maravigliar e muova riso a chi l'ascolta (*Teatro I*, 9).

La testimonianza è del 1591, e richiama molto da vicino quella di poco anteriore di Alessandro Piccolomini, il quale racconta di essersi creato, negli anni della sua attività di corago e attore fra gli Intronati di Siena, uno strumento di lavoro pronto per diventare un manuale di riferimento «per i comici de' nostri tempi», cioè un regesto di «tutte quasi quelle sorti di persone che possono o soglion rappresentarsi in comedia» catalogate secondo una serie di parametri oggettivi che determinerebbero la concreta fisiologia del comportamento scenico (sangue, fortuna, età, professione, qualità di affetti e abito d'animo, cioè carattere). Una griglia di partenza che consente di montare scene dialogate secondo una serie molto ricca di potenziali combinazioni. Lui stesso ne aveva previste circa cinquecento e ne aveva stese circa trecento prima di subire il furto del manoscritto, e di decidere di abbandonare (supponiamo a malincuore) i suoi telai di commedie *passepertout*.¹²

Anche Piccolomini si professa nella maturità filosofo (Guidotti 1999) e fissa intenzionalmente (e prudentemente) un forte connubio fra trattato scientifico e trattato teatrale (e non si può non pensare ad altri due diversi scienziati teatranti come Galilei e Bruno), ma le somiglianze con Della Porta si arrestano a questa comune attitudine a pensare il componimento drammatico come un dispositivo di relazioni potenzialmente ricomponibili all'infinito per raddoppiamenti o per antitesi; perché, mentre il prelato-filosofo si tiene saldamente ancorato ai vincoli della moralità, del decoro e del verosimile, lo scienziato-mago si spinge oltre, e ricostruisce in laboratorio, grazie alla propria genialità di sceneggiatore di storie, maestro di *suspence* e di colpi di scena,¹³

¹² Dopo tre secoli di riusi, quando la commedia di fine Settecento sta per lasciare il posto al dramma borghese, in molti penseranno di poter archiviare e persino contare queste tessere combinatorie. Nei *Mémoires* II, XXIV Goldoni dichiara di possedere uno zibaldone di 120 trame fondate su quattro personaggi-base («J'ai un manuscrit du quinzième siècle, très bien conservé et relié en parchemin, contenant cent vingt pièces que l'on appelle Comédies de l'art, et dont la base fondamentale du comique est toujours Pantalon, négociant de Venise; le Docteur, juriconsulte de Bologne; Brighella et Arlequins, valets Bergamasques» (Goldoni, 348), e Carlo Gozzi, nel *Ragionamento ingenuo*, valuta la tradizione della commedia italiana in circa «trecento informi soggetti, i quali comprendono una scelta delle più forti circostanze teatrali, e i lazzi più sperimentati, raffinati, e fatti certi nell'effetto dalle replicate prove, e dal tempo» (Gozzi 2013, 299).

¹³ Anche Croce, che dal suo punto di vista lo liquida come impoetico, riconosce questo elemento: a suo giudizio a Firenze con il Cecchi e a Napoli con Della Porta «la commedia del Rinascimento si meccanizza, perde la vena inventiva, se anche ritenga pregi secondari e talvolta si mostri meglio congegnata che non nelle opere della prima epoca. Sono scrittori codesti che interessano piuttosto la storia del teatro che quella della poesia e che si possono lodare con criteri teatrali; cosa che qui torna indifferente, perché i

intrecci logicamente impeccabili quanto smisurati, dove si moltiplicano le rifrazioni, i raddoppiamenti e le inverosimiglianze, e i personaggi mutano continuamente di identità senza mai riconoscersi. In queste trame vertiginose i protagonisti (in particolare femminili) quasi non esistono, sono pure funzioni drammaturgiche di matrice classicistica, talvolta fatti slittare dal loro ruolo tradizionale con brillanti cortocircuiti, per esempio trasformando nei *Due fratelli simili* il capitano, da buffone scornato e sconfitto, in perfido regista delle macchinazioni.

La commedia dellaportiana è una ricetta di intrighi paragonabile a un nero intruglio alchemico, come spiega in *Trappolaria I*, 5 il servo Trappola, regista del viluppo:

Prima torrò tutte le ladrarie, furbarie e tradimenti che siano stati al mondo, le bollirò in una caldaia e ne caverò la schiuma; questa la mescolerò con olio d'inganni, frodi e trappole; ci aggiungerò quinte-essenze di scopati, di condannati in galea e d'impiccati, poi ne farò confezione co'l succo del mio cervello; e di tutte queste cose ne farò una pittima per lo cor del ruffiano, che lo aggirerà tanto il cervello e lo porrà in tanta confusione che arà a grado di concederti Filesia (*Teatro II*, 250).

Nel marasma frastornante generato da questi travestimenti e scambi di identità i personaggi si smarriscono secondo i collaudati meccanismi dell'*Amphitrione* o della *Novella del grasso legnaiolo*, ma «la situazione», cioè l'intreccio (come lo chiamava il Grazzini), tiene alla perfezione fino alla fine. Sarebbero i nomi parlanti dei protagonisti a dire la verità nascosta,¹⁴ ma i diretti interessati non se ne accorgono mai in tempo. In questa galassia di componimenti, che è quasi un ipertesto unitario, ci sono temi ricorrenti, e una stilistica fissa, che avvicenda *variationes* di scene monologiche e dialogiche fondate su una verbosità ipertrofica (patetica ed effusiva degli innamorati, surreale e immaginifico-grottesca dei capitani, dei pedanti stralunati e dei parassiti affamati) a sequenze concitate di zuffe feroci, e scambi farseschi, per esempio negli ansiosi interrogatori fondati sul differimento esasperante dell'informazione attesa con ansia da qualcuno: può accadere in tragedia fra un Ulisse furente e il servo Eumeo che esita a riferirgli il terribile responso

cosiddetti criteri teatrali sono pratici e non estetici, riguardano l'effetto sul pubblico e non l'intima vita poetica» (Croce, 301).

¹⁴ L'avarò Argentero, i servi Trappola, Truffa, Cricca, Cappio; i malviventi Forca, Capestro, Boia, Graffignino, Rampicone, Gramigna, Satanasso; i parassiti Fagone, Panfago, Gulone, Mastica, Lupo; l'affollata serie dei capitani Martebellonio, Basilisco, Dragoleone...

dell'oracolo (*Teatro I*, 354-360), e, in modo identico, in commedia fra i servitori furbi e i loro padroni innamorati; ci sono molti elementi macabri e neri che richiamano i sostrati della burlesca e insistono sugli orrori di carceri, torture e impiccagioni (familiari all'autore grazie alle sue esperienze di anatomopatologo); le fanciulle stanno sempre alla finestra, da cui gettano agli innamorati scale di corda (lo fa anche l'ancella Melanto con uno dei proci, Eurimaco, in *Ulisse III*, 7); le figlie riluttanti cercano di sottrarsi a matrimoni indesiderati voluti dai genitori mettendo in campo sempre i medesimi argomenti (a partire dalla vedova Penelope che tiene a bada il padre Icaro deciso a farle sposare uno dei Proci.) (*Teatro I*, 41-48). Su questi telai fissi l'autore innesta qualche dettaglio per così dire realistico, qualche squarcio di vita e di passione; anche in questo caso faccio un solo esempio: la dinamica delle agnizioni, fondata canonicamente su segni fisici, ricordi che emergono all'improvviso o oggetti ritrovati, è talvolta integrata, con un tocco di classe, dal ricordo, gelosamente conservato, dei nomignoli segreti con cui gli amanti si scambiavano effusioni amorose, grazie ai quali si riconoscono a vicenda: nel Moro Pirro diventa Pirino (*Teatro III*, 483) nei *Fratelli simili* i vecchi Lippomena e Giacinto si ritrovano come i Lippa e Necio che furono (*Teatro IV*, 253); nella *Penelope* i due augusti sposi si chiamavano nell'intimità Lissa e Lopa e nell'*Ulisse* il figlio di Circe ha saputo dalla madre che in camera i genitori diventavano Tristo e Ciccina (*Teatro I*, 158 e 431).

Sono barlumi, forse, di un'empatia verso la vita vera, inafferrabile e minacciosa – perché nella realtà e in palcoscenico «le cose sempre riescono diverse da quel fine dove drizzate sono» (*Teatro III*, 303) –,¹⁵ che ambigualmente compare e scompare in questo teatro oltre il ghigno sardonico dell'autore come desolata consapevolezza della sua vacuità senza riscatto. L'esistenza, secondo Momo che fa il prologo della *Furiosa*, assomiglia a un palcoscenico sgangherato e ingannevole, dove dominano la bugia e la frode e attori rissosi e smemorati recitano sullo sfondo di tavole di cartapesta fra pitture sbiadite e lampade puzzolenti:

Ho visto qui dietro una frotta di spensierati, per non dir una mandra di bufali,
che vogliono recitar una comedia. [...] Alcuni son maschi e, vestiti di panni
femminili, vogliono darvi ad intendere che son femine; alcuni altri giovenetti

¹⁵ Allo stesso modo in apertura di *Olimpia* la balia osserva: «Sempre ch'io ben considero gli andamenti di questa vita, mi par proprio di vedere una comedia, che n'ho viste recitar molte ai giorni miei. Le cose riescono al contrario di quel che pensiamo: chi più crede sapere manco sa, tal si crede avere una cosa in mano ch'altri poi gli la toglie, e si sta sempre in continuo travaglio» (*Teatro II*, 15).

s'hanno accomodati certi barboni al mento, vi vogliono far credere che son vecchi; alcuni son dottori e letterati, e fingono il sciocco e'l balordo; altri soldati e valorosi che combatterebbero per un pelo che il nero sia bianco, e si fingono capitani vili e timidi, e si lasciano dar bastonate da sordi; altri onorati e si fingono ruffiani, parassiti e peggio; altri son cavalieri e ricchi, e dicono che son servi e schiavi e vilissimi uomini, tal che ogniun mentisce il sesso, l'età, la perfezione, il nascimento e i costumi. Che più? Han fatto queste casucce di tavole vecchie e di tele rappezzate e carti stracci, e vogliono dar ad intendervi che sia Napoli. Che pitture son queste? Il pittor deve aver avuto carestia di colori, di pennelli, di tempo e d'ingegno ancora. Oh, che olio puzzolente è questo delle lampade? Oh, che meglio ciascun di loro andasse a far il suo esercizio e gli renderebbe miglior conto che far comedia, e voi altri spensierati andassivi per le vostre facende e non perder questa giornata inutilmente, ch'io non tanto mi vergogno della loro vergogna, che recitano, quanto della vostra pazzia, che l'ascoltate! (*Teatro IV*, 103).

BIBLIOGRAFIA

CROCE, BENEDETTO (1933), *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1996), *Ars reminiscendi*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2000), *Teatro I Tragedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002), *Teatro II Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002), *Teatro III Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2003), *Teatro IV Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DIONISOTTI, CARLO (1967), *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

FUMAROLI, MARC (1990), *Eroi e oratori. Retorica e drammaturgia secentesche*, Bologna, il Mulino.

GABRIELI, GIUSEPPE (1932), *Bibliografia lincea. 1. Giambattista della Porta, Notizia bibliografica dei suoi mss e libri, edizioni ecc.. con documenti inediti*, in «Rendiconti della Regia Accademia Nazionale dei Lincei», s. VI, vol. VIII.

GABRIELI, GIUSEPPE (1989), *Contributi alla storia dell'Accademia dei Lincei*,

voll. 2, Roma.

GHERARDINI, PAOLA (1971), *Problemi critici e metodologici per lo studio del teatro di Giovan Battista Della Porta*, «Biblioteca Teatrale», n. 1, pp. 137-159.

GOLDONI, CARLO (1935), *Opere*, vol. I, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori.

GOZZI, CARLO (2013), *Ragionamento ingenuo. Dai "preamboli" all' "Appendice"*. *Scritti di teoria teatrale*, a cura di A. Scannapieco, Venezia, Marsilio.

GRAZIOSI, ELISABETTA (2001), *Aminta 1573-1580. Amore e matrimonio in casa d'Este*, Pisa, Maria Pacini Fazzi.

GRAZZINI, ANTON FRANCESCO (1974), *Opere*, a cura di G. Davico Bonino, Torino, UTET.

GUIDOTTI, GLORIA (1999), *Alessandro Piccolomini, «di professione filosofo», e la commedia*, «Cuadernos de Filología Italiana», 6, pp. 103-115.

MAROTTI, FERRUCCIO (1974), *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Milano, Feltrinelli.

MAROTTI, FERRUCCIO -ROMEI, GIOVANNA (1991), *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni.

MEGALE, TERESA (2017), *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni.

ULYSSE, GEORGES (1987), *La "commedia" nel Cinquecento*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di F. Cruciani e D. Seragnoli, Bologna, il Mulino.

ZORZI, LUDOVICO (1973), *Andrea Calmo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XVI, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

“Funzione Della Porta”.
Per la tradizione del teatro italiano

PIERMARIO VESCOVO

Comincio da un passo di Carlo Dionisotti, che offre, a mio avviso, la descrizione più significativa per il panorama a cui tornerò oggi, sinteticamente, a rivolgere lo sguardo. Esso proviene da un celebre saggio, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento: l'età, appunto, dell'indice dei libri proibiti*, delle vicissitudini di varie personalità con il tribunale dell'Inquisizione, ma insieme dell'aumento esponenziale, tra le altre, della scrittura drammaturgica e del costituirsi, in Italia e quindi negli altri paesi europei, del teatro di commercio, della vendita di quella che, con una precisissima definizione, Miguel de Cervantes, che pochissimo partecipa a questa dimensione, chiama *mercaderia vendible*. Se all'inizio del XVI secolo – nel tempo di Ariosto, Bibbiena, Machiavelli, ma anche più oltre, nei decenni seguenti, nel tempo di Ruzante e Aretino – le commedie possono contarsi una a una (anche da parte di non esperti), via via l'infittirsi della produzione richiede – sono sempre parole di Dionisotti – dei bibliofili più che non degli “specialisti”, posto che anche la drammaturgia a stampa costituisce un evidente oggetto di vendita.

Aggiungerei inoltre che se lo specialista risulta inadeguato rispetto al bibliofilo, la separazione tra un orizzonte di storia letteraria e un orizzonte di storia dello spettacolo complica ulteriormente la possibilità di una piena comprensione. Ovvero, se la divisione del lavoro o la specializzazione sono mali necessari, interviene qui un'altra parete o paratia di separazione, costituita dal ruolo leggendario, mitico e retrospettivo, della cosiddetta *commedia dell'arte*, che ha nutrito il secondo Ottocento e il primo Novecento e nutre ancora le successive storie della letteratura teatrale e dello spettacolo, fino ad oggi.

Ma andiamo con ordine e citiamo il passo di Dionisotti, in cui si descrive

appunto l'aprirsi «di fratture a taglio netto [...] là dove era stata una mediocre e confusa, e però anche fertile e cordiale *concordia discors*» tra cultura alta e cultura diffusa, e quindi anche tra letteratura e spettacolo, nei seguenti termini:

Fra gli esempi che possono addursi di questo generale processo, ricorderò quello che a prima vista pare più lontano e che è invece caratteristico e di fondamentale importanza: il distacco e precipitazione che in questi anni avviene, dalla letteratura militante in un teatro di mestiere, letterariamente irresponsabile, della commedia dell'arte, e per essa di vitali, anche se incomodi e inquietanti, fermenti drammatici e satirici che a quella letteratura appartenevano (Dionisotti 1967, 248).

Citando altrove questo passo, allegavo ad esso il congedo di Giordano Bruno dalla sua "vocazione comica", che si legge, in data 1584, nel suo *Spaccio della bestia trionfante*, che riguarda la rinuncia a un'appartenenza caratterizzante, fin là espressa nei dialoghi italiani e, in particolare, nella prova separata e singolare della scrittura di una commedia, *Il Candelaio*, andata a stampa a Parigi nel 1582 (commedia che ho, peraltro, provato in un intervento di alcuni anni fa a datare al periodo precedente, ovvero quello del soggiorno veneziano del 1576, raccogliendo in essa una serie di indizi) (Vescovo 2006). Dunque, a questo punto, si profila una scelta delle «alte imprese» contro le «cose basse», lasciando in eredità – questa la dichiarazione più rilevante – tale pratica o tale sensibilità o apertura «ai corifei di coloro che montano in banco [...] a Napoli, a la piazza de l'Olmo, o ver in Venezia, in piazza di San Marco, circa il vespro». Termina qui, dunque, quella che si può definire una "fase espansiva", da Napoli a Venezia, e poi verso Parigi e Londra, quando cioè Bruno scrive in italiano, lingua letta e compresa in Europa, ovvero negli ambienti intellettuali dei suoi luoghi di transito e fuga: ma in un italiano non ricondotto alla norma bembesca o post-bembesca, viceversa nutrito di un impasto linguistico caratterizzante il suo luogo di provenienza, certo con una scelta deliberata ed espressiva, al servizio di una filosofia che si serve della forma dialogica e di caratteri essi stessi teatrali (in primo luogo eleggendo tra le *dramatis* e *philosophichae personae* quella del Pedante, dalla parte del torto e della resistenza, a rappresentare la scuola e l'accademia). E quindi la chiusura da parte del filosofo errante – e soprattutto la chiusura di altri luoghi – nella scelta della prosa latina, diversamente europea, nel quindicennio che egli ebbe ancora in sorte, fino al ritorno a Venezia e poi alla prigionia a Roma e al rogo in Campo de' Fiori.

Il passo d'addio alle «cose basse», o il lascito ai cantimbanchi cita due piazze notissime di capitali italiane dello spettacolo, e appare nello stesso momento cronologico della bizzarra enciclopedia dei mestieri di Tomaso Garzoni, peraltro anch'egli frate, intitolata *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), che dedica, tra l'altro, e non senza suddivisione manichea, due capitoli rispettivamente ai «formatori di spettacoli», *ceretani, cantimbanchi, ciurmatori, tutti mangiaguadagni*, cresciuti ovunque come la *mala erba*, ovvero quelli che agiscono propriamente nello spazio delle pubbliche piazze, e ai «comici e tragedi, così auttori come recitatori» (Garzoni 1996, 1182), ovvero gli eletti *comici eccellenti* (tra cui spiccano soprattutto le *comiche* ovvero le *dive*: Isabella, Vincenza, Vittoria, significativamente identificate con il solo nome di battesimo e di scena), dichiarati al di sopra dei limiti delle leggi, tali da poter «al dispetto dei bandi caminar le piazze universali senza ostacolo alcuno, ed esser ricevuti con sommo onore dove per sorte non si pensava», dove la parola *piazza* assume, riferendosi alle udienze separate di principi e aristocratici, un significato evidentemente metaforico.

*

Il caso di Giovan Battista della Porta è sicuramente e non banalmente allineabile a quello di Giordano Bruno, ma ad esso perfettamente contrapposibile. Se il primo fugge dalla stessa Napoli nel 1576 e mostra, non fosse altro, un'elezione della commedia, il secondo vi resta e risolve con una soluzione di compromesso le inchieste che lo riguardano. Non certo, ovviamente, per un paragone della fitta produzione drammaturgica di Della Porta alla prova unica ed estrema di Bruno, ma certo per le condizioni ambientali o culturali che rendono possibile un'altra – meno drastica e violenta e anzi al contrario lunga e continuata – “vocazione” teatrale. La datazione delle commedie di Della Porta, questione assai difficile e che ha visto varie illazioni e voli di fantasia, riguarda con sicurezza la zona della sua vita che segue alla sorveglianza da parte dell'Inquisizione, non prima della metà degli anni '70, con riferimenti espliciti che si situano sulla soglia del 1580.

Non si inquadra qui l'attenzione per la commedia come forma di rispecchiamento del mondo (beninteso in uno specchio convesso o deformante) come in Bruno, ma nemmeno si può ridurre l'attenzione di Della Porta, con tutto il rispetto e la simpatia per questa pratica, al passatempo privato di un Galileo, ovvero quel «lettore di Padua», secondo Della Porta, che rivendica in un noto luogo l'invenzione dell'«occhiale in tubo», ovvero del

telescopio. Quello di Galileo – con l’attenzione a Ruzante e la scrittura di alcune “ossature” di commedia, equivocate dalla critica come “canovacci” – certo non privo di motivazioni in qualche modo richiamabili alla necessità di “distrazione”, è insomma un impegno minore, del tutto privato, anche se comunque interessante per il raggio degli interessi che manifesta (anche qui, come in Bruno, casomai in rapporto, come mostra il *Dialogo dei massimi sistemi*, con la dialogicità filosofica).

Il caso di Della Porta e del suo diverso, ovviamente non paragonabile, rapporto con l’Inquisizione, pone la scrittura di commedie come pratica meno pericolosa e compromettente. Ciò avviene, al contrario di Bruno, più giovane di lui di tredici anni, non in una fase giovanile ed espansiva, ma decisamente negli anni della maturità. Se nel *Candelaio* – una “candela” che l’autore dichiara illuminare anche i frutti del suo impegno maggiore, nell’apparizione parallela a stampa a Parigi al *De umbris idearum* – si può, insomma, legittimamente indicare, con Dionisotti, un orizzonte di militanza poi destinato a precipitare nella letteratura e nel teatro di commercio, in Della Porta una componente che certo obbedisce a una forte curiosità, certo a una predisposizione, si esprime viceversa in una ricca e continuata produzione comica che nulla o poco (se non per qualche modesto riflesso) ha del “militante” o, per dirla in altri termini, dello spostamento di temi e motivi da una sfera o versante principale, soggetto al “discorso dell’ordine” (diciamolo con Foucault, per una formulazione più versatile), a una sfera “secondaria”, della ricreazione o del divertimento.

Fittissima e “matura” la produzione comica di Della Porta, nato nel 1535, tra l’*Olimpia* (Napoli, Salviani, 1589) e la *Tabernaria* (postuma, Ronciglione, 1616). Giorgio Padoan ha datato la prima plausibile sua prova al 1580 (Padoan 1985, 305-310; Padoan 1987, 178), dunque confermando la tesi della “distrazione” necessaria rispetto all’attenzione dell’Inquisizione. Per la stessa commedia l’edizione del 1589 testimonia – dopo una probabile vita scenica – una rappresentazione «con superbo apparato, da virtuosissimi giovani così ben rappresentata» nel 1587-88 (così nella dedica di Pompeo Barbarito, Napoli al 15 agosto 1589, a Don Giulio Gesualdo, indisposto e non partecipante alla rappresentazione). La dedica ci informa altresì che circolavano copie della commedia, con «soverchie aggiuntioni fattevi da diversi». Circostanza che ha fatto ipotizzare un utilizzo da parte di compagnie di comici dell’arte e un riflesso dell’*improvviso* sul testo di partenza. Si tratta, senza considerare il carattere convenzionale di simili affermazioni, di un luogo che semmai apre a una diversa prospettiva, visto si parla – aldilà del carattere topico di simili affermazioni – di “aggiunte” al testo, non di sua riduzione all’ossatura o al

canovaccio, come poi vedremo accadere per altre commedie dallaportiane. Del resto lo stesso Barbarito cita in contrapposto a Della Porta le commedie «disoneste e zannesche che si fanno all'improvviso».

Padoan ricordava opportunamente il rifacimento liberamente ispirato all'*Olimpia* – ma si tratta, bisogna insistere, di un testo “disteso” – ne *l'Angelica* del napoletano Fabrizio de Fornaris, Capitan Coccodrillo tra i comici Confidenti (presenti forse a Parigi nel 1571 e sicuramente nel 1577), stampata a Parigi nel 1585, che interesserà Molière per il suo *Le dépit amoureux* (1656).¹ Tale libero rifacimento dichiara non già, appunto, la libera ripresa e circolazione “all'improvviso” di quello e simili testi (come testimonia la riduzione di commedie di Della Porta a *scenario* che ci è dato reperire nei grandi zibaldoni seicenteschi, allestiti peraltro da dilettanti), ma la ricomposizione in forma di testo “disteso”, che mostra le diverse ambizioni di un comico che si presenta, in una sede di grande rilievo, come drammaturgo.

Una tale contrapposizione credo si presti ad altre osservazioni e deduzioni in un'apertura di sguardo o di campo. La fortuna di Della Porta è, infatti, l'elemento che permette di proporre una prospettiva di questo tipo, soprattutto, per uscire dai luoghi comuni e alle mitologie che riguardano la cosiddetta *commedia dell'arte*. Luoghi comuni e mitologie che, per distinguere il merito del grande studioso, non tengono in alcun conto quelli che Dionisotti ha indicato come «vitali, anche se incomodi e inquietanti, fermenti drammatici».

¹ Si veda l'ottima voce dedicata a Fabrizio de Fornaris da Mirella Schino per il DBI (Schino 1988), anche per il rapporto con Della Porta. Il caso accomuna *l'Angelica* alla *Fiammella*, pastorale di Bartolomeo Rossi (Orazio), ovvero due testi pubblicati a Parigi, aprendo prospettive rilevanti su un'influenza del teatro dei comici italiani che passa attraverso la scrittura. Dedicando *l'Angelica* al duca di Joyeuse, l'autore ricorda: «Essendo io in Venetia gli anni addietro mi fu da un gentiluomo napoletano, virtuosissimo spirito, donata questa commedia, la quale essendo da me vista, et in qualche parte imbellita e fiorita, per quanto con la comica pratica sapevo, introducendoli il Capitan Coccodrillo con alcune sue Rodomontate, mi disposi con questa, dico, comparirle davanti. Con tal pensiero dunque volsi prima farla recitare, per vedere se vi fusse stata qualche parte soverchia oppure bisognevole, come infatti io feci nel felicissimo battesimo della figliola dell'Eccellentissimo Signor Duca d'Umena, alla presenza della Serenissima Regina Madre de molti Illustrissimi Principi e Principesse. La quale secondo quanto potei conoscere non fu dispiaciuta». A. L. Stiefel identificò il gentiluomo napoletano in Della Porta, posta la prossimità all'*Olimpia* dell'*Angelica* (Stiefel 1891, 48-60); ciò risulta soprattutto importante, contro l'ipotesi di uno “scenario” di partenza, sostenuta da Milano 1900, 321 ss. Scrive benissimo Schino: «La confusione tra commedia scritta per esteso e scenario che è sorta malgrado le esplicite parole del D. è significativa poiché rivela un preconcetto tipico nel modo di guardare alla commedia dell'arte: la supposizione, che rimane nonostante le numerose testimonianze in senso opposto dei comici stessi, che i comici dell'arte si dedicassero in maniera esclusiva alla recitazione all'improvviso».

*

Il titolo del presente intervento fa riferimento a una “funzione-Della Porta”. “Funzione” anzitutto per il semplice fatto che il nome di Della Porta resiste al tempo e si conserva, attraversando la tradizione per lo spazio di almeno un secolo e mezzo, non solo nelle riprese nella letteratura drammatica italiana ed europea ma nella riduzione di sue commedie in forma di “scenari” o “canovacci”, come ci testimoniano i maggiori zibaldoni del XVII secolo, e con l’esplicita conservazione in questi del suo nome. In tale terreno di proprietà collettiva – che vuol dire ovviamente di anonimato o pseudo-anonimato – Della Porta in qualche modo resiste, nel senso che troviamo alcune sue commedie, o meglio riduzioni alla forma-scenario di alcune sue commedie, conservare una sorta di *imprimatur* autoriale, al pari di pochissimi altri: come i lontanissimi Plauto e Terenzio o l’assai più vicino Cicognini. Dunque “funzione Della Porta” va intesa, anzitutto, in questo senso ristretto, tuttavia importantissimo e sottovalutato in particolare dalle prospettive della storia del teatro. In questo senso vanno fatte delle rivendicazioni e indicate delle necessarie linee di revisione.

Un vero e proprio tormentone – ma non credo molto recepito – riguarda nei miei lavori anzitutto l’insistenza sul significato di partenza del termine *commedia dell’arte*, che indicava nel gergo degli attori, sempre infatti testimoniato al plurale, non una categoria o un fenomeno, ma delle *pièces*: le *commedie dell’arte*. Così almeno tra la prima attestazione che ci risulta – ne *Il teatro comico* di Carlo Goldoni (che data al 1750), posto che la commedia mette in scena una compagnia alla prova – e la prima attestazione al singolare che almeno mi è nota, che si reperisce negli scritti tardi, sulla soglia del XIX secolo, di Carlo Gozzi.

La battuta finale del I atto della commedia goldoniana, detta dal poetastro Lelio, disegna un orizzonte in cui le “commedie dell’arte” erano diventate – almeno per Goldoni e Girolamo Medebach, il capocomico che lo stipendiava – senz’altro le “commedie vecchie”, secondo l’indicazione iniziale della primadonna («Se facciamo le Commedie dell’Arte, vogliamo star bene»; nota dell’autore: «commedie del mestiere»):

Chi sono costoro, che pretendono tutto a un tratto di rinnovare il teatro comico?
 Si danno ad intendere per aver esposto al pubblico alcune commedie nuove di
 cancellare tutte le vecchie? Non sarà mai vero, e con le loro novità, non
 arriveranno mai a far tanti danari, quanti ne ha fatti per tanti anni il gran
Convitato di Pietra. (parte)

La “funzione-Della Porta” permette, nell’impronta sopravvivenza, un’elezione del suo nome a filo conduttore in un terreno evidentemente assai più vasto, nella direzione del rapporto tra tradizione della drammaturgia letteraria (ma direi meglio “distesa”) e repertorio dei comici, che si tende a identificare con la tradizione anonima o pseudo-anonima. Si legga, tra i vari possibili, questo passo da *La Supplica* (1634-36) di Niccolò Barbieri detto Beltrame, tanto più significativo perché l’autore è uomo dalla partita doppia, comico e autore di commedie a stampa in forma appunto “distesa”, come altri suoi contemporanei del resto. Il suo *L’inavvertito* (1629) è, tra l’altro, un testo conosciuto e tenuto presente dal giovane Molière per il suo *l’Étourdi* (1655): le date sono ampiamente significative, e per più ragioni, e proverò a riprenderne sommariamente almeno qualcuna. Mi basta, intanto, osservare che le due redazioni del trattato *La supplica* si collocano, giusto alla metà degli anni Trenta del XVII secolo.

Dunque per il percorso-decorso dalle commedie d’autore alle commedie dell’arte, si contrapponga alle liste di commedie di larga circolazione e solo raramente conservanti un nome o un’impronta d’autore, questa lista offerta da Barbieri, che dichiara la drammaturgia contemporanea dei comici nutrita, oltre che dagli antichi Plauto e Terenzio, anche e soprattutto da:

le invenzioni di tanti autori moderni come Ariosto, Parabosco, Ruzante, Calmo, Oddi, Castelletti, Pino, Guarnello, il Dolce, il Piccolomini, Cecchini, Marzi, Intronati, Sicino, Guarino, Tasso, Porta, Negri, Nobili, e altri che arrivano al numero di quasi trecento (Barbieri 1961, 60-61).

Qui è peraltro significativo ritrovare il nome di Della Porta tra altri, in una pattuglia che si dice avere alle spalle un vero e proprio battaglione.

Ovviamente, e specialmente spostando più in là l’attenzione rispetto all’inizio o alla prima metà del XVII secolo, la questione della drammaturgia che genera “scenari” o “canovacci”, che dir si vogliono, si amplia e si complica: relativamente alla riconduzione non solo ad altre commedie degli italiani ricordati nella lista che abbiamo citato da Barbieri, ma ovviamente della loro influenza su altre drammaturgie, a partire da quella spagnola, e degli ulteriori passaggi e incroci di queste. Qui vorrei – anche se recentemente per l’anno molieriano mi è capitato di immischiarmi in tali faccende (Vescovo 2022) – limitarmi alle questioni generali, impiegando il filo dallaportiano, aldilà

evidentemente del rapporto specifico con l'autore e i suoi originali, per una sintetica interrogazione di due questioni generali.

Primo. Davvero quelli che si usa definire come *Canovacci della commedia dell'arte* rappresentano davvero l'esperienza dei comici di professione? Non sto negando, ovviamente, la prospettiva di riduzione al *soggetto* o all'*ossatura* (con due parole storicamente accertate, rispetto a "canovaccio"), per via preventiva e consuntiva, come modalità di partenza per la costruzione dello spettacolo ma semplicemente sottolineando un fatto indubitabile: la gran parte, o pressoché la totalità, del repertorio che possediamo è costituita da compilazioni di dilettanti. La stessa raccolta ideata da un professionista come Flaminio Scala, col suo *Il Teatro delle favole rappresentative*, si dichiara destinata alle "dame e ai cavalieri": non conosco, come ho scritto più volte, del resto una definizione più puntuale di quella offerta da Francesco Andreini nella premessa al libro, che parla dell'attitudine del «farvi sopra le parole» (sopra al *soggetto*, secondo le modalità di concertazione in prova dei comici, che affrontano insieme e svolgono la funzione che normalmente, passando da questo al dialogo, esercita il drammaturgo "solitario", specie se non uomo di scena). Del resto, nei paraggi in cui si parla di "riforme" (e prima di Goldoni), Luigi Riccoboni definisce troppo dettagliati i *canevas* – usando o introducendo questo termine, in francese riservato a qualsiasi scaletta o appunto di lavoro – di Flaminio Scala, eccessivamente dettagliati per servire alla rammemorazione di scena. In parole povere: la ricostruzione storiografica del "metodo di lavoro" dei comici professionisti si affida a materiali che meglio rappresentano il teatro dei dilettanti, o meglio l'imitazione dei dilettanti rispetto alla "costruzione" della drammaturgia dei professionisti.

Secondo. I professionisti italiani delle prime generazioni passano dalla scena al libro trasformando i fondamenti del loro mestiere anche e soprattutto in altra forma letteraria (i dialoghi del Capitano Spavento, le lettere di sua moglie Isabella, peraltro opera postuma e curata dallo stesso Francesco). Via via prende spazio la pubblicazione di un testo "disteso", come per *Il finto marito* di Scala o per il rammentato *L'inavvertito* di Barbieri, privati in questa traslazione – per riferire ad essi una funzione più ampia – delle caratterizzazioni dialettali o in lingue di scena dei personaggi: «Non ho posto i personaggi nelle loro lingue per stare nelle buone regole, e perché ognuno possa leggere e proferire senza difficoltà, ma vi sono i tiri e modi ridicoli all'uso di Scappino e Mezzettino, per agevolare la fatica a quelli che volessero rappresentar la favola con i linguaggi da noi usati». Anche qui «quelli che volessero rappresentare» vanno identificati, mi sembra sia lecito dedurre, non

con i professionisti, almeno in prima istanza. Infatti altri professionisti – e specie non italiani – lessero e si ispirarono liberamente a questi testi, penso ancora al giovane Molière: testi per essi dunque più importanti, o diversamente importanti, rispetto alla tradizione dei comici *italiens* osservata dal vivo.

Del resto, visto che si è fatto il nome di Barbieri, prima comico in compagnia di Giovan Battista Andreini, ovvero il maggior capo-compagnia, attore e drammaturgo della tradizione italiana della prima metà del XVII secolo, e di maggior presenza e fortuna europea, occorre sempre ricordare che egli consegna alle stampe un numero amplissimo di opere drammatiche in cui la tradizione della nostra, retrospettiva, *commedia dell'arte* non è testimoniata, se non per via indiretta e riflessa.

*

Uno splendido capitolo, utile a riportarci al punto di partenza e irradiazione, all'estremo opposto rispetto a quello dell'aprirsi di fratture, da cui siamo partiti, si legge in un saggio di Fernand Braudel dedicato appunto a *L'Italia fuori d'Italia*, che considera l'arco cronologico 1450- 1650 (Braudel 1974, 2181-2189). Un saggio che, peraltro, data a pochi anni dopo la pagina di Dionisotti da cui siamo partiti. Braudel coglie perfettamente, a proposito di un'immaginazione e di un orizzonte di gusto *all'italiana*, insieme alla scena prospettica, al sipario, alla sala teatrale, alle macchine e agli ingegni, ovvero un quadro della cosiddetta *commedia dell'arte*, aggiunto però «per la verità, recitata dalle stesse compagnie che hanno in repertorio anche la commedia erudita, uscirà d'Italia in compagnia di questa». Al di là della necessità di meglio comprendere e descrivere ciò che si suole indicare con la categoria di “commedia erudita”, non particolarmente felice, l'indicazione risulta puntualissima. Dopo una minima recensione di tappe iniziali di presenza in diversi luoghi d'Europa tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta del XVI secolo, ma subito rinunciando a dar conto di una mappa di presenze e diffusione – esemplarmente offerta da Siro Ferrone, nell'ottica specifica della storia degli attori e delle attrici italiani in Europa (Ferrone, 2014) –, Braudel storico richiamava un elemento essenziale: la diffusione non è in realtà quella di un “genere”, ma di un insieme di beni diversi offerti a piene mani.

L'immagine stereotipa e pittoresca dei guitti ‘scarozzanti’, potremmo aggiungere, come li rappresenta la pittura di genere (che nutrirà nei secoli

seguenti la fantasia romantica e romanzesca), evoca per la cosiddetta commedia dell'arte, e meglio nella dimensione della pubblica piazza, un pubblico plebeo o semiborghese e non quel pubblico alto, di principi e aristocratici, che ne promosse e determinò effettivamente la circolazione europea. La Commedia dell'arte, continua Braudel, prospera fino al tramonto della società dell'*ancien régime*, che anzi, con un'inversione dei termini, sembra «fatta apposta per capirla», e appare destinata a cadere con il tramonto di questa («quando finirà sui palchi delle fiere e nei teatri di marionette»). Il grande storico si poneva, a questo punto, una domanda diretta e centrale:

E poi, questa società principesca e aristocratica era tanto raffinata? In Francia, essa non è passata ancora attraverso l'Hotel de Rambouillet, e nell'Europa barocca e picaresca in generale si avverte ancora un bisogno di incanaglirsi da parte delle classi alte (Braudel 1974, 2188).

Ho discusso, al proposito, recentemente non solo dell'"incanaglirsi" delle classi alte, ma della nobilitazione dei comici – secondo appunto l'itinerario già indicato da Tommaso Garzoni, nel "caminar le piazze universali senza ostacolo alcuno" – ridiscutendo il nome di l'illustre Théâtre, per la compagnia che si costituisce intorno a Madeleine Béjart, in cui Jean-Baptiste Poquelin è un attore serio e non ancora *le sieur de Molière*: un nome che credo sia da intendere piuttosto che nel senso di "famoso", alla francese, in quello di "nobile", secondo un italianismo di cui è testimone Pierre de Saint Julien nei suoi *Meslanges Historiques* (1588), stigmatizzando «cette flatterie latine et ce gotthisme des Italiens et Espagnols [pour lesquels] est venu en usage d'appeler les princes illustrissimes et les gentils hommes illustres» (Vescovo 2022, 92).

*

Passando con un brusco salto al secolo seguente, e invertendo la prospettiva, forse lo scenario di Carlo Goldoni *Les vingt deux infortunes d'Arlequin* si può pensare discendere da *La sorella* di Della Porta, cosa che si può con maggiore sicurezza ipotizzare per *Les deux frères rivaux*, ovvero valutando – ciò che è in senso generale più interessante – un ritorno al repertorio delle "vecchie commedie" all'italiana per i suoi anni parigini.

Peraltro Goldoni si ricorda di Della Porta per altre pendenze, come mostra la poesia d'occasione intitolata *La cabala*, recitata nell'Accademia

veneziana degli Industriosi il 20 settembre 1760, ove si dichiara per il funzionamento con zeri, chiavi e grimaldelli, e per la perizia dell'autore in tale arte, «che dal Porta ho imparato un tal mestiere, / dal Pico, dal Kircherio e dal Cardano» (Goldoni 1955, 648).

Altri conti sono tutti da fare – e aldilà ovviamente del riscontro erudito – sulla continuità della scrittura comica italiana dalla fine del XVI all'età di Goldoni, che si ha il torto o di cancellare del tutto, come se il campo fosse solo occupato, per riprendere le parole di Lelio, dalle “commedie vecchie”, nel senso appunto delle “commedie dell'arte”, comprese in esse la digestione di qualche titolo conservante ancora un più o meno labile riferimento a un primo “inventore” o “autore”: appunto. E, semplificazione e separazione coordinata, distinguendo da questo campo, comunque legato allo spettacolo, una zona assolutamente separata, quella della “commedia erudita” o della produzione letterario-accademica.

Il nome di Giovan Battista Andreini consente, su tutti, la più evidente passerella per un “ponte” temporale, e permetterebbe per seguire questa metafora, per elementi di sormonto, una continuazione con la nostra “funzione Della Porta” (o con una “funzione Cicognini”). Si tratta, infatti, di autori tutti perfettamente presenti a Carlo Goldoni (recentemente ho mostrato come Lelio bandito di Andreini sia una “fonte” della sua *Incognita*, e del resto si sapeva della conoscenza della *Venetiana* per altri suoi testi) (Vescovo 2017). Goldoni, del resto, pronuncia un ampio elogio di Giacinto Andrea Cicognini, che non ha paragone rispetto alla svalutazione (difficilmente tale solo perché interessata) degli immediati precursori toscani, come la triade Gigli, Nelli, Faggioli divenuta la pattuglia dei battistrada della riforma.

L'edizione di Napoli per i tipi di Gennaro Muzio delle commedie di Della Porta (quella che si scarica comodamente da Google Books) data alla metà degli anni venti del Settecento, ovvero, e davvero, a un momento prossimo a quello in cui Goldoni comincia presumibilmente a interessarsi di teatro, un po' più in là del tempo in cui egli si racconta e si fa rappresentare nella vignetta che apre il primo volume dell'edizione Pasquali (1760) allo scrittoio, spiato dalla madre e dal precettore, nell'atto di scrivere la sua prima commedia, ponendo alle sue spalle una biblioteca di autori teatrali che, più che contenere le opere davvero formative, esibisce i nomi dei precursori primo-settecenteschi, da immaginare come letteratura drammatica, salvo contate eccezioni, all'altezza di sé bambino (viste le citazioni goldoniane de *l'Arte nuevo* di Lope de Vega, insomma, una scrittura, se non gattonante a *pies de niño*, certo al di qua del cammino spedito dell'età adulta).

Ho richiamato, più recentemente, l'attenzione su un altro caso, che riguarda un drammaturgo napoletano, trascurato oltre i suoi meriti e il suo (relativo) interesse dalla storiografia moderna, che Goldoni invece indica con un giudizio più che lusinghiero, ovvero quello di Niccolò Amenta, citato nella prefazione a *I due gemelli veneziani*, insieme, oltre ovviamente a Plauto, a Trissino, d'Ambra, d'Azzi, Andreini, nel versante diverso – ma comunicante – con gli *impiastricciamenti* di trame gemellari prodotti dai comici, Pantaloni e Arlecchini, oltre che Leandri ed Eularie (Goldoni 2020, 44-53). Ora qui *Le gemelle* di Amenta, edita a Venezia nel 1718, ultima delle sue sette commedie, e ristampata a Napoli nel 1722, viene da Goldoni, senza mezzi termini, dichiarata *bellissima*. Importa qui – al di là di trovare da parte dello stesso Amenta la formulazione di uno dei tanti progetti settecenteschi di “riforma” del teatro che precedono Goldoni – nel cinquecentismo, o precisamente nel dellaportismo di Amenta, una coordinata assai precisa della tradizione italiana, che riguarda insomma quella memoria nella dimensione della scrittura teatrale (ovvero la tradizione che passa poi per i drammaturghi-attori-capocomici, da quelli coevi a Della Porta a Giovan Battista Andreini, qui pure ricordato per i suoi *Due Leli simili*), che unisce l'esperienza della scena e della stampa, anche retrospettiva e lontana, come mostra l'edizione Muzio nella Napoli del tempo della giovinezza di Goldoni. In Amenta ciò significa anche una problematica, oltre alla bizzarria che manifesta, unione di un fiorentinismo ai limiti del cruscante e di un'immersione nella tradizione napoletana, come mostra il parallelo, più sapido, impiego del dialetto.

Forse è solo un caso che proprio *Le gemelle* sia preceduta dal rilevante *Dialogo tra la Favola e Momo*, certo, benché poco indagato, uno dei documenti più importanti sulla lingua della commedia del primo Settecento, nel richiamare un rapporto con la tradizione toscana e dichiarare la commedia che accompagna «vestita alla fiorentina» («un po' più in su della foggia di Mercato vecchio», dichiarazione che uno stizzito Girolamo Gigli, dunque lettore attento di questo testo, riformula strumentalmente in «chiavica di Mercato vecchio», dove Amenta, detto con toscanismo spinto, si sarebbe secondo lui irrimediabilmente *imbrodolato*). Gigli esercita sul napoletano intoscanito una malevola demolizione che può essere paragonata a quella che Machiavelli aveva esercitato a suo tempo sull'Ariosto comico, presentando peraltro il napoletano come un imitatore sprovveduto della pedanteria cruscante, laddove un testo come il *Dialogo* marca, insieme al riferimento a quella tradizione, una debita distanza dall'uso vernacolare eccessivo dei toscani

nativi, proprio nell'indicare il rapporto con la "sartoria fiorentina". Così la Favola afferma del suo padre-autore:

io so che mio padre [...] si valse di spertissimi Sarti Fiorentini, cioè del Firenzuola, del Gelli, del Cecchi, del Lasca, dell'Ambra, del Salviati, e d'un certo tristo Segretario di colà, che lasciava di quando in quando gli affari della Segreteria per vestir le mie pari (Amenta, 1718, n.n.).

Una testimonianza, quest'ultima, assai significativa, da affiancare in un'eventuale rassegna sulla fortuna di Machiavelli comico, al giudizio che Goldoni (attribuendolo addirittura all'apprendistato di sé bambino) pronuncia sulla bellissima, benché scandalosa, *Mandragola*, che si legge in una delle prefazioni ai tomi Pasquali e viene poi ripresa nei *Mémoires*.

Amenta cita nel suo *Dialogo* «el nostro graziatissimo Giambatista Della Porta», indicando snodi precisi della *Tabernaria*, direttamente tenuti in conto nella sua commedia. Si tratta, peraltro, di un titolo particolarmente significativo, per la presenza di napoletano e spagnolo oltre all'italiano, che testimonia in una declinazione più ampia la propria tradizione nativa, dove Amenta ricorda di riservare il napoletano del Capitano Scannasorece, tagliando questi panni sulla fisionomia dell'abilissimo attore dilettante Nicola di Lema. Rilevante, dunque, il carico di eredità – non semplicemente di letture a perdere, attinte a stampe teatrali più o meno remote – che dà senso alla lista esibita da Goldoni, e che unisce Andreini ad Amenta: un famoso comico che fu anche uomo di lettere di grandissima cultura, un fiorentino, tra l'altro, che aveva riconsiderato e riplasmato la sua esperienza e la sua lingua tra Mantova e Venezia (come ha mostrato benissimo Luca D'Onghia) (D'Onghia 2011); un dilettante, sensibile alla tradizione letteraria toscana ed erudita, ma scenicamente attrezzato e meno velleitario del sospettato. Meno velleitario, tra l'altro, dei cosiddetti precursori toscani di Goldoni: si ricordi il puntuale riconoscimento di Benedetto Croce, che parlava delle capacità di Amenta per una «sceneggiatura più flessibile» rispetto ai modelli rivisitati e ai suoi contemporanei.

BIBLIOGRAFIA

AMENTA, NICCOLÒ (1718) *Le gemelle*, Venezia, a spese di Luigi Muzii mercante in Napoli.

BARBIERI, NICCOLÒ (1971) *La Supplica*, a cura di F. Taviani, Milano, Il Polifilo.

BRAUDEL, FERNAND (1974) *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano, C. Vivanti, II, 2, *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*,

Torino, Einaudi, pp. 2092- 2247.

DIONISOTTI, CARLO (1967) *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.

D'ONGHIA, LUCA (2011) *Aspetti della lingua comica di Giovan Battista Andreini*, «La lingua italiana», VII, 2011, pp. 57-80.

FERRONE, SIRO (2014) *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi.

GARZONI, TOMMASO (1996) *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi e B. Collina, 2 tomi, Torino, Einaudi.

GOLDONI, CARLO (1935) *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, I, Milano, Mondadori.

GOLDONI, CARLO (1955), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di Giuseppe Ortolani, XIII, Milano, Mondadori.

GOLDONI, CARLO (2020) *I due gemelli veneziani*, a cura di Piermario Vescovo e Simona Bonomi, Venezia, Marsilio.

MILANO, FRANCESCO (1900) *Le commedie di Giovan Battista Della Porta*, «Studi di Letteratura Italiana» II, n. 2, 311-411.

PADOAN, GIORGIO (1985) *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti*, Ravenna, Longo.

PADOAN, GIORGIO (1987) *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin.

Schino, Mirella (1988) *Fabrizio De Fornariis*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 36.

STIEFEL, ARTHUR LUDWIG (1891) *Tristan l'Hermites Le Parasite und seine Quelle*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», LXXXVI (1891), pp. 48-60.

VESCOVO, PIERMARIO (2006) *Un'ipotesi veneziana per il Candelaio di Giordano Bruno*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Bari, Cacucci, pp. 697-727.

VESCOVO PIERMARIO (2017) *La faida di Lelio. Tra Andreini e Goldoni*, «Acta Histriae», 25, 2017, pp. 251-260.

VESCOVO, PIERMARIO (2022) *Le "fil" et les grimaces. Molière et les italiens*, in *Rétours sur Molière*, sous la direction de C. Bourqui, G. Forestier et alii, Parigi, Hermann, pp. 87-101.

Della Porta e il teatro dell'Arte.
Un problema aperto

FRANCESCO COTTICELLI

Uno spunto preliminare: altro è discutere della vita scenica del teatro di Della Porta, del suo esistere non in forma di libro ma come elemento di una cultura della rappresentazione a cavallo fra Cinque e Seicento e oltre, altro è misurarne il grado di compromissione con l'aurorale scena dei professionisti che in tutta Europa – e a Napoli con particolare urgenza – interviene a modificare sensibilmente i circuiti di produzione e fruizione delle opere, la loro circolazione, la loro persistenza nei repertori e nelle piazze, per non parlare della fluttuazione che testi e *plots* sperimentano nel corso dell'età moderna (Tessari 1969; Taviani 1969; Tessari 1981; Ferrone 1986; Taviani-Schino 1986; Ferrone 1993; Tessari 2013; Ferrone 2014; Cotticelli 2018). Scrivere la storia del teatro a Napoli per un buon tratto è un'operazione complessa, proprio per la difficoltà di mettere in relazione tracce cospicue ma disomogenee – la vita dei luoghi di spettacolo e i documenti contabili-amministrativi, il patrimonio libresco e le effettive programmazioni stagionali – in una realtà dove i dati che affiorano sembrano sempre sommersi da un buio che si fa fatica a dissolvere (Cotticelli 2009; Cotticelli 2017; Cotticelli 2019). Mentre nuove ricerche d'archivio si spera possano far luce su una fase estremamente delicata di una "pratica" attestata dall'ultimo decennio del XVI secolo, ma probabilmente già operativa negli anni precedenti, si può provare a ragionare sulle fonti in nostro possesso, leggendo fra le righe di brani forse più ricchi di informazioni di quanto non si pensi a un primo sguardo.

Due testimonianze eccellenti: la prima è di Pompeo Barbarito, curatore di un'edizione de *L'Olimpia* del Della Porta del 1589, che nella *Dedica* a Don Giulio Gesualdo sottolinea il piacere che questi avrebbe avuto nel leggere la commedia, non essendo riuscito a vederne la rappresentazione, dal momento che non ha «per le zannesche e dioneste, che si fanno all'improvviso (come

han quasi gran parte di quelli, ch'io conosco), perso il gusto delle commedie gravi, e artificiose» (Della Porta 2002, 3-4). La contrapposizione è qui chiaramente fra due metodi compositivi, l'improvviso e il premeditato, abbinati in linea pregiudizievole rispettivamente alla disonestà e alla onestà, secondo un *Leitmotiv* destinato a persistere a lungo, ma anche all'assenza di "artificio" e alla presenza di "artificio". Verrebbe fatto di pensare non soltanto a una rozzezza sempre ai limiti dell'indecente, dello sconveniente, ma a un piano di semplicità compositiva – l'impostazione paratattica connaturata all'uso di generici e lazzi incastonati in uno scorrimento regolato dal canovaccio – che invece una scrittura sorvegliata e consapevole sublima in un risultato che "resiste" nella lettura. Oltre un secolo dopo, è Andrea Perrucci nel suo trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* a mettere in relazione Della Porta e l'«invenzione bellissima, non conosciuta dagli antichi» (Perrucci 2008, 101) proprio laddove si accinge a discutere del soggetto comico:

I soggetti che vanno a torno sono molti, e ve ne sono tomi stampati, o di Teatri Comici, o di Zibaldoni di soggetti, a quali mi rimetto, come sono il Teatro Scenico di Flaminio Scala detto Flavio di 50 giornate. Il farne di nuovo è un poco difficile a chi non ha belle invenzioni, e si sappia allontanare da lazzi antichi, però *hoc opus, hic labor est*. I Latini par che non si sapessero allontanare dall'imitazione de Greci, né gl'Italiani da Latini; onde l'inventar lazzi nuovi non è da tutti, particolarmente in un soggetto, che ne richiede di molti, che per pochi non saria gran fatto. Or io benché mi sia dilettrato farne di proprio marte, porterò l'esempio d'un autore in ciò classico, che sarà la Trapolaria di Giovan Battista della Porta napoletano, e d'ingegno così noto, per tanti trattati di magia naturale, chiromanzia, e mille altre erudizioni, a quali non mancava questa della comedia, perché, al dire di Tullio, *Omnes artes habent quoddam commune vinculum, et cognatione quadam inter se continentur* (Perrucci 2008, 186-187).

Un autore in ciò classico, dunque, che Perrucci non manca di citare di tanto in tanto in merito alla fisiognomica, al *corpus* dei suoi lavori teatrali, da cui tuttavia non prende citazioni nella famigerata Regola X sui motti e i sali e le perizie comico-retoriche del testo (Perrucci 2008, 163-176) e invece punto di riferimento e modello di una scrittura iniziatica, imprescindibile dalla capacità attoriale di vivificarla sul palcoscenico, dove si lascia esplodere ogni risorsa al virtuosismo e all'intrattenimento. È un modo sornione, tuttavia, per agganciare questa scrittura strumentale, davvero ai margini di ogni qualità estetica e di ogni fattura artistica, a un nume tutelare, che all'erudizione della

commedia avrebbe alternato la stesura di piani di lavoro attoriale, postulando implicitamente la contiguità delle due modalità espressive. Inoltre, il testo della *Trapolaria* che si riporta è in larga parte sovrapponibile al sessantesimo soggetto riportato nel primo volume della raccolta Casamarciano, la collezione allestita dal conte Annibale Sersale nell'ultimo decennio del XVII secolo (Cotticelli-A. Goodrich Hech-Th. F. Hech 2001) i cui testimoni sono stati a più riprese oggetto di riflessioni sulla natura e la tempistica della loro redazione rispetto al momento dello spettacolo, dstando il fondatissimo sospetto che si tratti di resoconti di esecuzioni sceniche fissate sulla pagina a titolo consuntivo e con valore preventivo per future occasioni.

In effetti, è proprio il raffronto fra le due versioni a mostrare, al di là dell'identità di fondo, le diverse istanze che animano la redazione di quelle note. Nella sequenza fondamentale per dar conto degli antefatti, la lezione dellaportiana/perrucciana è estremamente sintetica, alludendo all'esposizione di un argomento da parte del vecchio Tartaglia, al cospetto del quale Fedelindo, prima di reagire, si esibisce in una lunga controcena; il trattamento dell'estensore nella Casamarciano è meno tecnico, per così dire, ma si apre a un breve riassunto di ulteriori circostanze che si riveleranno illuminanti nel prosieguo dell'azione:

Tartaglia

Fedelindo

vengono discorrendo di volerlo inviare a Barcellona per prendere la madrigna, il fratello e la cognata, facendo il racconto dell'argomento della comedia de due figli simili, e delle due figlie di Donna Laura, Elvira ed Eufrasia; Fedelindo ricusa andarvi, Tartaglia che ci anderà per forza, e via a patteggiare la nave. Fedelindo resta disperato; in questo (Perrucci 2008: 187)

Scena 4 Tartaglia e Fedelindo

Vengono discorrendo di volerlo inviare a Barsellona per prendere la madrigna, il fratello e la cognata, facendo il racconto de suoi due figli gemelli così simili, cioè lui e Fabritio, e che se n'andò a Spagna per un omicidio com<mes>so in Napoli, et in <S>pagna li morì la moglie, doppio partorito colà i gemelli, e come poi lui passò a seconde nozze con Donna Laura vidua d'un capitano spagnolo, quale havea due figlie, Donna Elvira e Donna Eufrasi<a>, quali figliole, quando sarebbero state d'età, l'haveano destinate in moglie Donna Elvira a Fabritio e Donna Eufrasia a Fedelindo, <e> che poi Donna Eufrasia fu rapita da mori, e che Donna Elvira s'era sposata a Fabritio, e che già che le cose sue erano accomodate voleva ritirarne tutta la casa in Napoli, Fedelindo ricusa andarvi, Tar<t>aglia ch<e> ce lo farà andare per forza, e va per

pattizzare la nave, Fedelindo <re>sta
dispera<to>; in questo (Cotticelli-
Goodrich Hech-Hech 2001: 195)

Sorprendentemente identico invece si rivela l'andamento di una scena interamente fondata sul lazzo dell'acqua, dove in entrambi i casi il gioco comico è descritto con un certo gusto del dettaglio, anche dove ci si sarebbe potuti aspettare un'indicazione più densa, più esoterica:

Scena 6 Covello e detti

Coviello vede la Schiava svenuta, accorre per acqua col lazzo d'acqua schietta, o di fiori, di Cisterna, o di fonte calda o fredda? alla fine cade colla pignatta, e finge servirsi dell'orina. Turchetta torna in sé. Coviello, che l'orina sua val per balsamo. Turchetta scopre esser stata venduta, Fedelindo tramortisce, grida acqua, Coviello con l'orina il ritorna, ed alza il prezzo dell'orina, e poi ascoltando i disgusti degli amanti finge tramortire, quegli gridano acqua, egli vino; alla fine udito esser Turchetta venduta al Capitano, e non haver inteso il segno detto all'orecchio promette aiutar gli amanti con far, che Fedelindo non parta, e che Turchetta vada in potere di Fedelindo, questi non credono, e giocano cinquanta scudi se li riesce con Coviello; in questo (Perrucci 2008: 187-188)

Covello vede la schiava svenuta, corre per l'acqua, col lazzo d'acqua schetta, di fiori, di cisterna, di fonte, di calda, tepida o fredda, alla fine cade colla pignata, e finge servirsi dell'orina, Turchetta torna in sé, e Covello dice che la sua orina vale per balsamo, poi Turchetta scopre esser stata venduta, e Fedelindo tramortisce, Covello all'orina il ritorna, et alza il prezzo dell'orina, e poi ascoltando i disgusti degli amanti finge esso tramortire, quelli gridano acqua, et egli vino, alla fine, udito esser Turchetta venduta al Capitano e non avere inteso il segno detto all'orecchio promette aiutar l'amanti con far che Fedelindo non parta e che Turchetta vadi in poter di Fedelindo, l'amanti non lo credono, e scommettono 50 scudi con Covello se questo riesce; in questo (Cotticelli-Goodrich Hech-Hech 2001: 195)

Si può davvero ipotizzare che l'uso dell'*Argomento*, di una sinossi indipendente dal testo, disteso verbo a verbo o meno che sia, possa influire sulla necessità di una maggiore o minore precisione nelle istruzioni per gli attori, ma l'idea più probabile è che qui si sia fatto uso di un medesimo antografo, amplificato proprio a dar testimonianza di una concreta rappresentazione e invece più contenuto lì dove occorre solo esemplificare la tipologia di materiale su cui avviene una fase della concertazione.

Più maliziosamente, il raffronto parrebbe servire da un lato a mettere fortemente in discussione l'attribuzione dell'antografo a Della Porta, così precisamente dichiarata da Perrucci, dall'altro invece a postulare un'attività di

scrittore per il teatro simile a quella che caratterizza lo stesso Perrucci, capace di misurarsi con le esigenze tutte del palcoscenico, dal generico alla *loa*, dal canovaccio alla tirata, senza preferenze e senza priorità preconcepite. Nel primo caso, sarebbe opportuno enfatizzare le vistose differenze riscontrabili fra il soggetto superstite e la commedia del 1596, in termini di personaggi – le maschere canoniche dei vecchi, degli innamorati e dei servi hanno spodestato gli altisonanti nomi della commedia in lingua cinquecentesca e probabilmente adattato al loro bagaglio espressivo l'eleganza dell'aportiana –, e in termini di montaggio: l'opera si apre con la persuasiva di Callifrone al figlio Arsenio che introduce l'antefatto:

CALLIFRONE Se mai l'ubidienza fece un figlio al suo padre ben caro ed amorevole, or, Arsenio, figliuol mio, l'importanza e la necessità del fatto ti porgono assai largo campo di mostrar l'osservanza e l'amor che tu mi porti, poiché l'empito dell'una e dell'altra mi sforza a valermi della tua ubidienza.

ARSENIO Callifrone, mio caro padre, se in tutto il corso della mia vita avete ricevuto da me tutti quegli uffici di servitù e di ubidienza, che da figlio amorevol si possono desiderare, né apersi le labra mai in contraddir al vostro imperio, perché ora, diffidandovi di comandare, usate con me sì lungo prologo?

CALLIFRONE Ascolta prima l'importanza del negozio e poi quello che da te ricerco. Penso che arai più volte inteso da me come per molte sicurtà, che feci qui in Napoli a diversi miei amici, fui forzato partirmene e andar in Barcelona. Quivi presi stretta amistà con una donna napoletana, chiamata Elionora [...] (a. I, sc. 1: Della Porta 2002, 235).

e non con la contrattazione sulla schiava che vede contrapporsi Policinella e il Capitano, incorniciando l'intero dramma in un'aura comica di cui il lazzo dell'acqua è una conferma implicita (laddove nel momento *clou* della disperazione, il giovane innamorato che rimprovera il servo che è «ben crudo, che non piangi in tal caso» si sente rispondere «Orsù, non più rammarichi. Comincisi a ridere»: vd. a. I, sc. 4; Della Porta 2002, 245), mentre la sequenza fra Filesia («innamorata»), Arsenio e Trappola, le scene terza e quarta del primo atto, sono un lungo dialogo amoroso di partenza che prevede in più tratti lo sviluppo di ogni affermazione principale in direzione dell'evoluzione della trama, ed evolve in una scena "interzata" meno ritmata ma più contenuta nell'espressione di una disperazione cui il progetto astuto del servo offre una speranza.

FILESIA Arsenio, somma d'ogni mia gioia e fin d'ogni mia speranza, che nuova

mi rapportate?

ARSENIO Ohimé, anima mia.

FILESIA Perché date principio alle vostre parole con augurio così cattivo?

ARSENIO Ohimé, cor mio, che non so dove incominciare.

FILESIA Vita mia, come state così travagliato? Or non son io la vostra Filesia? Quante volte m'avete detto che veggendomi vi si tranquillava il cuore e vi si raddolcivano gli affanni?

ARSENIO Chi crederebbe, anima mia, che dove prima ne la vista de' vostri begli occhi trovavan requie tutte le mie passioni, or veggendogli m'accorano maggiormente? Con quanta gioia veniva l'altre volte a vedervi, con tanto or amarissimo tormento son venuto a visitarvi. Insomma, moriva non veggendovi; or moro perché vi veggio.

FILESIA Ben mio, se m'amate, non fate ch'io stia più sospesa, parlate presto, uccidetemi in un tratto.

ARSENIO Il crudelissimo mio padre vuol che ora mi parta per Ispagna, a far compagnia a mia madre che vuol venirsene in Napoli. Non han bastato le scuse, non i prieghi, non le ragioni impetrarmi tanto tempo appo lui di ridurlo a mutar il suo volere.

FILESIA Ahi traditora fortuna, con qual più acerbo colpo potrò io uccidere tutte le mie speranze? Oh padre, che in un tempo, in un colpo uccidi due amanti insieme! Arsenio mio, che dolorosa nuova è questa che voi mi date? Oh, quanto contraria a quella che sperava da voi udire! Oh, quanto areste fatto meglio passare il cuore con un pugnale, che trafiggermi con queste parole! Vi perdo a tempo, quando aveva di voi maggior bisogno. Ecco una lettera che mi manda il capitano Dragoleone, avisando il rufiano, che mi tiene per schiava, come oggi manda il suo servo con cento scudi [...] e con un segnale che mi consegna a lui, accioché mi meni al capitano. [...]

ARSENIO Non posso leggere, ho perduta la luce degli occhi, veggio il mondo in tenebre per me, mi gira la testa.

FILESIA Mi promettete, in paga dell'amor mio, donarmi in dono voi medesimo [...]

Trapola Padrone, che gridi, che rammarichi son questi?

ARSENIO Non vedi, o Trappola, che ho morta in braccio la mia vita e in me pur vive la morte mia? O morte, come puoi dar morte a chi può dar vita ad altri? [...]

TRAPPOLA Non vi disperate, padrone, tiratele i peli, che così sogliono ravivarsi le donne.

ARSENIO Ma poiché la mia vita vive in te e tu sei morta, perché non moro anch'io? Perché vivo? [...]

TRAPPOLA Voi sostenete la morte in braccio ed avete più bisogno di sostegno di lei, ed io sostengo in un tempo duo, l'una morta e l'altro più morto che vivo.

ARSENIO O corpo, come hai lasciato così bell'anima partir da te? O anima, come

hai lasciato così bel corpo? O sol, perché non t'oscuri, essendo chiusi quegli occhi onde tu divenivi più lucido e più splendente? [...] (a. I, sc. 3-4; Della Porta 2002, 239-240: 245).

L'ultima battuta di Arsenio richiama da vicino l'attacco di uno dei generici più articolati riportati da Perrucci nel suo trattato

Pensiero ove ne vai? Cuore dove voli? Anima dove fuggi? Sì, pensiero, tu conoscendo non esser abile a star più celato vuoi palesare gli arcani più occulti al mio bene. Sì, cuore, tu non potendo più soffrire la ferita, che ti fece il pungentissimo strale d'un guardo, vuoi chiedere il rimedio. Sì, anima, tu disperata vivendo in una schiavitù non conosciuta, vuoi, ch'almeno sappia le tue catene chi ti carica di esse, acciò che le compatisca.

esplosione barocca di una sapiente costruzione per membri di interrogazioni retoriche che costituisce la grande attrazione del recitante, l'*actio* nella sospensione dell'azione. Varrà la pena di ribadire che la comparazione fra i testi scritti integralmente e i succinti materiali dell'Arte si arresta di fronte alle potenzialità di un impianto poetico-narrativo cui si contrappone una mera ipotesi di trattamento, ma almeno sul piano teorico dovrebbe equiparare le abilità retorico-compositive degli attori all'impronto con la scrittura "regolare". Per dar fede a Perrucci, e non a Pompeo Barbarito. O per dar fede agli esiti dello spettacolo moderno.

Nel secondo caso, si tratta di postulare autori con una vocazione alla poligrafia e al pluristilismo, letterati *sui generis* disposti a contaminare la propria specializzazione con le strategie del teatro militante, e capaci di dar veste diversa a medesimi spunti, provandosi a gestire l'"artificioso" o a demandarlo a chi sa dominarlo sulle tavole di un palco sfruttando le risorse del ruolo e la minima suggestione di una trama ridottissima. Nell'edizione nazionale si ricorda come «Biografi, curatori delle stampe ed editori attribuiscono a Della Porta altre commedie e altre tragedie, e ne danno i titoli. Ma nessuno finora ha avuto la fortuna di scoprire documenti che plausibilmente confermassero o negassero l'attendibilità di quelle attribuzioni» (Della Porta 2008, IX). Per inciso, è quanto si registra molti anni dopo per lo stesso Perrucci, di cui risultano irreperibili i titoli elencati da Gimma (Gimma 1703) o Mongitore (Mongitore 1707) o le traduzioni da Lope de Vega da lui stesso menzionate nel trattato (Perrucci 2008, 127). Il problema che emerge con sempre maggiore evidenza, e che ha sollecitato più volte l'investigazione, è la plausibilità dell'attribuzione o, per usare una categoria continiana, l'"attribuibilità" di certe scritture a un profilo artistico e operativo

che come non disdegna di disseminare l'opera di riferimenti più o meno impliciti alle dinamiche della scena (mi sia permesso di ricordare qui con immutabile affetto gli studi di Franco Carmelo Greco: Greco 1973; Greco 1974; Greco 1975), così sa frequentare altre opportunità testuali che possano garantire un'eco diversa alle trame e una diversa reputazione. Con la stampa (e la filologia) che non si prefigurano «con la stabilità di durata che il registro linguistico assume, p.es., nei componimenti di letteratura narrativa o critica» (Della Porta 2002, XVII): di nuovo, le *nugae* perrucciane, che tuttavia *seria docent*, il che non implica una gerarchia che penalizza i testi teatrali, ma la consapevolezza che ogni fissazione equivale a sottrarli a una re-invenzione che si consuma altrove, anche su un altro scrittoio, ed anche per iniziativa personale.

In altre parole, non ha senso chiedersi se – come attesta Perrucci – Della Porta sia stato «un autore in ciò classico», un prolifico procacciatore di soggetti «di proprio Marte», o più prudentemente un serbatoio da cui attingere progetti di spettacoli tagliati a uso e consumo delle compagnie itineranti o di ambiziosi dilettanti. È giusto che la ricerca proceda a documentare l'incontro (o lo scontro) della sua produzione con i luoghi pubblici e privati della scena in Italia e oltre, così come è giusto lavorare a stabilire nessi fra i filoni principali in cui sopravvive la storia teatrale di secoli, ma l'autore, intellettualmente impegnato, versatile, uomo universale, è per molti versi iscritto in quell'orizzonte della scena della prima età moderna che ha preso atto delle sublimi funzionalità di un *medium*, del cesello letterario che «se vuol essere teatrale, deve sempre confrontarsi con le regole della commedia dell'arte. Che non sono regole scritte» (Sirri 2002, XVIII), di una drammaturgia che può estrinsecarsi in documenti dissimili per spessore, rifinitura, grado di autorialità, in un crogiuolo ancora più accentuato in una fase sperimentale e turbolenta quale quella che si consuma fra Cinque e primo Seicento (Cotticelli 2019). È un teatro che evoca una dimensione professionale – e non perché si diverte a menzionarla, a irridere a un universo “improvvisante” –, ma perché è già tutto proiettato sulle logiche di variazione, trasformazione, adattabilità sulle quali prospera, nonostante tutto, l'invenzione tutta moderna di attori/pionieri: mette a disposizione trame avvincenti, ruoli canonici, riletti con equilibrata originalità, ma anche situazioni, grovigli, materiali verbali che possono essere riassorbiti e manipolati o farsi modelli per ulteriori invenzioni (nel senso retorico del termine). E, per questa via, si colloca nella scia di quella invenzione del testo che è processo assai meno lineare di quanto si continui a raccontare.

BIBLIOGRAFIA

COTTICELLI, FRANCESCO (2009), *Il teatro recitato*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, II, *Il Settecento*, a cura di F. Cotticelli-P. Maione, Napoli, Turchini, pp. 455-510.

COTTICELLI, FRANCESCO (2018), *Le materie dell'Arte fra teoria e pratica*, in *La commedia italiana. Tradizione e storia*, a cura di M. C. Figorilli-D. Vianello, Bari, Edizioni di Pagina, pp. 143-154.

COTTICELLI, FRANCESCO (2019), *Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, I, *Il Seicento*, a cura di F. Cotticelli-P. Maione, Napoli, Turchini edizioni, voll. 2, pp. 737-818.

COTTICELLI, FRANCESCO (2020), *Ragionando di fonti sul Settecento teatrale napoletano*, in *Io la Regina. II. Maria Carolina d'Asburgo-Lorena e il suo tempo*, a cura di G. Sodano-G. Brevetti, Palermo, Mediterranea, pp. 143-164.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002), *L'Olimpia*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta), vol. II.

FERRONE SIRO (1986), *Commedie dell'Arte*, a cura di Siro Ferrone, Milano, Mursia, 1985-1986.

FERRONE SIRO (1993), *Attori Mercanti Corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi.

FERRONE SIRO (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi.

GIMMA, GIACINTO (1703), *Elogi accademici della Società degli Spensierati di Rossano [...]*, Napoli, Carlo Troise, II, pp. 47-61.

GRECO, FRANCO CARMELO (1973), *La scrittura teatrale di G. B. Della Porta*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», vol. XV, n. s., a. III, pp. 87-107.

GRECO, FRANCO CARMELO (1974), *G. B. Della Porta fra improvvisazione e tradizione comica*, «Critica letteraria», a. II, fasc. II, n. 3, pp. 240-275.

GRECO, FRANCO CARMELO (1975), *Autore, personaggi e spettatori nelle commedie di G. B. Della Porta*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», vol. XVII, n. s., a. V, pp. 173-196.

MONGITORE, ANTONINO (1707), *Biblioteca Sicula sive De Scriptoribus Siculis qui tum vetera, tum recentiora saecula illustrarunt [...]*, t. I (Panormi, 1707), pp. 32-34.

SIRRI, RAFFAELE (2002), *Premessa*, in DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane

(Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta), vol. II.

TAVIANI FERDINANDO (1969), *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni.

TAVIANI FERDINANDO – SCHINO, MIRELLA (1986), *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher.

TESSARI, ROBERTO (1969), *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della società barocca*, Firenze, Olschki.

TESSARI, ROBERTO (1981), *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia.

TESSARI, ROBERTO (2013), *La Commedia dell'Arte*, Roma-Bari, Laterza.

Giovanni Battista della Porta e il suo teatro nelle biblioteche napoletane tra Cinque e Seicento

IGNACIO RODULFO HAZEN*

Le biblioteche non sono il posto più adatto per chi cerca delle commedie. Il teatro non si può capire se staccato dalla luce del palcoscenico, dalla convivenza del pubblico, dalle smorfie degli attori; è un genere essenzialmente sociale, dove il brulichio delle genti è stato a lungo più intensamente desiderato della stessa rappresentazione (Ortega y Gasset 1966). Le librerie sono state concepite come qualcosa di contrario: il posto ritirato dalla vita pubblica e le faccende mondane, strettamente legato al senso di solitudine personale che si estese durante la prima Età Moderna. Poi è difficile conoscere cosa ci fosse nelle vecchie scansie, che ci pervengono sempre incomplete; dipendiamo della mano dei notai, che molto spesso non elencavano nei loro inventari i titoli dei libri e segnavano direttamente il numero, o anzi, il muto «bagullo», o lo «stipo» dove erano stati rinchiusi. Ci dirigiamo dunque per un cammino stretto, che, però, ne vale la pena.

È appunto il carattere intimo delle biblioteche che può illuminare non pochi aspetti della storia culturale del Regno di Napoli tra Cinque e Seicento (Chartier 1999, 109). L'epoca di Giovan Battista della Porta ci appare scomposta tra idee assai diverse. Gli studiosi hanno classificato i personaggi e gli avvenimenti in un garbuglio di concetti – Rinascimento, Manierismo, Controriforma, Barocco, Nuova Scienza, «dominazione spagnola», rifeudalizzazione –, di modo che lo stesso Porta, che visse tra la società aristocratica e i circoli dei sapienti eterodossi, sembra spaccato in ambienti contraddittori. Ecco perché ogni tanto bisogna riprendere un punto di vista

*Queste ricerche sono state rese possibili da un contratto «Margarita Salas» del Ministero dell'Università della Spagna, presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Federico II e al Dipartimento di Storia Moderna e Storia Contemporanea dell'Università Complutense di Madrid. Ho usato le sigle ASN per i documenti dell'Archivio di Stato di Napoli.

solido e tornare all'unità fondamentale della realtà, cioè alla vita umana. Nonostante tutti i loro limiti, gli inventari delle biblioteche ci permettono di osservare la pluralità dei fenomeni artistici ed intellettuali nel loro rapporto concreto con i lettori, senza astrazione sociologica, nella riservatezza dei loro camerini.

Un gruppo di documenti trovati presso l'Archivio di Stato di Napoli permette di farsi un'idea della presenza dell'opera dellaportiana nella società dei letterati napoletani dell'epoca, fatta di chierici, burocrati, patrizi, grandi signori. È un universo composito, che non deve essere preso mai in modo assoluto: ci furono senz'altro tantissimi altri casi diversi che devono completarlo. Di conseguenza eviteremo la statistica, non ci occuperemo solo dei dati singoli, ma soprattutto di tutto il resto: dei «vicini di scaffale», degli oggetti di casa e, soprattutto, della vita dei proprietari. Prima ci fermeremo sui trattati, poi sulle commedie, molto meno attestate tra le carte. Si tratta di scrutare il mondo effettivo dei lettori privati, senza isolarlo dalle vicende, dal proprio passato, dai progetti che germogliavano, al di là dell'immagine ferma che cerca lo storicismo.

1. *Un togato antiquario*

L'impronta dell'Umanesimo meridionale si sentiva ancora in quell'epoca confusa che chiamiamo Manierismo. Non c'era più la corte reale, ma c'era quella vicereale; le accademie decadde e furono messe in sospetto, ma c'erano le case dei grandi signori, insediatisi quasi di colpo nella capitale; c'era poi la stabilità delle istituzioni, e il ceto dei togati, sempre più importante, che accolse non pochi intellettuali. Fabio Giordano, nato nel 1539, fu sempre portato per gli studi. Lavorò come avvocato ai Tribunali di Napoli e fu governatore della città d'Isernia (Tafari 1750, 318). Menò vita da nobile: abitava nella strada di Santa Maria di Costantinopoli, tra le zone più nuove e ricche della città, accanto alla moglie Geronima Brancaccio e le figlie, Laura e Dorotea; ebbe diverse masserie e proprietà, tra le quali «lo castello di Tora».¹ Ma la sua vera vocazione doveva restare tra le pareti della sua biblioteca.

Nell'inventario, redatto nel 1590, troviamo più di cinquecento volumi, che non rispecchiano i bisogni pratici dei giureconsulti, come tante altre librerie del periodo. Si trattava d'uno studio personale, di vero interesse

¹ ASN, Notaio Fabrizio Bassi (sch. 141), B. 52, c. 250 r. e v.

intellettuale. Fabio Giordano si era circondato di classici latini – ai quali s’aggiungevano anche alcuni più rari di «lettera greca» – e disvariate cronache sacre e profane. L’ambito della libreria è abbastanza chiaro: il Regno di Napoli, guardato nella sua lunga e densa storia. Infatti, tra tutte le opere, e come un distillato di esse, spicca un manoscritto mai pubblicato: «uno mazzo di diversi scritti de la opera che voleva stampare de la Antiquità de Nap(oli) al Re n(ost)ro S(igno)re consistente in molti quinterni», cioè la sua storia della città, della quale si trova ancora un manoscritto nella Società Napoletana di Storia Patria.²

C’era anche qualche accenno di astronomia – Sacrobosco, Piccolomini –, medicina – *Rimedi naturali* ischitani di Jasolino, i *Secreti* di Fioravante, la *Sifilide* di Fracastoro – e storia naturale. È tra questi libri che troviamo il *Pomarium* di Giovan Battista della Porta. Il trattato dedicato all’agricoltura non ci meraviglia in questa libreria di vari interessi scientifici (Della Porta 1583). Non è neanche improbabile che il Giordano conoscesse il «museo» dei fratelli della Porta (Fulco 2001, 278). Ma può darsi che questo libro avesse una funzione molto diversa degli altri: forse non apparteneva alla vita intellettuale del Giordano, ma alla sua attività di proprietario di terre di lavoro, di quelle masserie e il «giardino di S(an)to Nastase» che lasciò alla sua morte, o di quei vasi e «teste di limongelle» o «cetrangoli» decorativi che troviamo tanto spesso sui balconi e le loggette, nelle descrizioni delle antiche case napoletane.

2. Due discepoli del Porta

Nel 1600, dieci anni dopo il Giordano, morì a Napoli Giulio Cesare Torelli, anche lui dottore, appartenente alla nobiltà togata, pure lui sposato con una gentildonna napoletana, colto e possessore d’una vasta biblioteca.³ La sociologia l’avrebbe classificato insieme a Fabio Giordano nella stessa tipologia; basta però uno sguardo agli scaffali per scoprire due mondi alquanto diversi. Anche Torelli conosceva bene i classici e li leggeva in latino, ma tra di loro erano più presenti gli scrittori moderni – non soltanto Dante o Petrarca, ma anche il Bembo, il Tasso, Antonio de Guevara –. Anche la storia si mostra più aperta alle novità dell’epoca, come la *Historia delle Indie*;⁴ e lo stesso succede con i libri di scienza e filosofia, tra i quali troviamo Telesio e tre

² Fabio Giordano pubblicò anche altre opere (Toppi 1678, I, 79).

³ ASN, Notaio Aniello Auricola (Sch. 505) B. 21, c. 115 r.

⁴ Ivi, c. 122 v.

opere del Porta: «Una maggia del Porta», «una fisionomia della Porta» e le «Zifre della Porta».⁵

Torelli dovette conoscere le accademie della seconda metà del Cinquecento: ebbe uno scambio epistolare con Sertorio Quattromani, uno dei discepoli di Telesio, appartenente all'Accademia cosentina (Quattromani 1624, 27-30). Fu appunto questo circolo, a volte confinante con l'eterodossia, quello che l'avvicinò ai trattati scientifici del Porta e lo allontanò dallo stile antiquario del Giordano. Ma la più grande differenza tra i due togati consistette nella vocazione: siamo davanti a una libreria più artistica, dove i versi hanno meno peso filologico e più intimità. Ce lo conferma una «lira grande» tra gli oggetti di casa, che lo stesso dottore avrebbe potuto suonare nei momenti d'ozio.⁶ Se il Giordano scrisse una *Istoria di Napoli*, il Torelli scrisse *L'Anchora*, una commedia celebrata nel suo tempo. È un esempio della tradizione dei nobili napoletani che facevano commedie a casa: anche il figlio, Alfonso, organizzò delle rappresentazioni recitate da patrizi (Torelli 1629).

Era questo il genere delle commedie del Porta: infatti, Giulio Cesare Torelli è stato considerato uno dei suoi precoci imitatori (Croce 1992, 65). *L'Anchora* si svolge a Napoli e ha tra i personaggi un «Cola Iacovo napoletano» che parla in dialetto. Alla luce di questo e dell'interesse per i trattati, forse ci aspetteremo di trovare *La fantesca* o *La Trappolaria* nella biblioteca, ma ecco che l'unica commedia che compare tra i beni del Torelli è *Il Tancredi* di Pomponio Torelli, il suo parente del ramo toscano della famiglia, a cui aveva dedicato *L'Anchora*.⁷ In questo caso, la presenza del teatro nella biblioteca non indica che lontananza; interesse sì, ma per delle commedie che il Torelli napoletano probabilmente non poté mai vedere rappresentate nella propria città. Le commedie del Porta invece erano a Napoli, nelle case, nelle accademie, e per sentirle non c'era bisogno della carta.

Pure Berardino Moccia fu un nobile filodrammatico, anche lui di famiglia illustre, e anche lui è stato definito discepolo del Porta, soprattutto per la sua commedia *La Flaminia*, del 1611 (Croce 1992, 65).⁸ Era però di qualche generazione più giovane, e forse non fece parte del circolo diretto del Porta, ma in qualche modo dovette conoscerne le commedie. Nel suo inventario *post-*

⁵ Ivi, cc. 135 v. e 139 v.

⁶ Ivi, c. 127 v.

⁷ Ivi, c. 122 v.

⁸ Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, p. 65. Altre commedie del Moccia furono *Il pastor costante. Favola boscareccia* (1606); *L'Erminia. Favola boscareccia* (1610); *La Susanna. Tragedia sacra* (1610); *Irena. Tragedia spirituale* (1618); *La Giustina. Tragedia spirituale* (1639) (Toppi 1678 I, 330).

mortem, redatto nel 1630, ci sono «alcuni libretti, la maggior parte comici», che purtroppo non vengono descritti. Come tanti altri nobili partenopei, dovette organizzare delle serate teatrali a casa. Ecco perché tra le sue robe ci è pervenuto «uno vestito da Pollicinella con la maschera».⁹

3. Aristocratico, chierico e scienziato

Don Tommaso d'Avalos appartenne – basta guardare il cognome – a un grande lignaggio aristocratico. Nacque dal matrimonio tra don Francesco Ferdinando d'Avalos, III marchese del Vasto e di Pescara, e Isabella Gonzaga, figlia del duca di Mantova. Da piccolo si trasferì da suo zio, don Íñigo d'Avalos, più noto come cardinale d'Aragona, che rimase la grande figura della famiglia fino al 1600. Anche lui, come cadetto, era destinato a un'alta posizione nella Chiesa, ma il cardinalato non arrivò mai. Venne nominato patriarca d'Antiochia; amministrò varie abbazie e feudi familiari ma scelse di ritirarsi nel monastero familiare di San Tommaso d'Aquino, che si trovava alle spalle della strada di Toledo. Lì «si diè tutto all'opere di pietà, e di divozione ed al dispregio del Mondo, e di se stesso [...]» (Cavalieri 1696, 169).

Quando morì, nel 1622, si fece l'inventario della biblioteca d'incirca quattrocento volumi, nei quali possiamo scorgere qualche angolo della sua vita nascosta nel monastero. Nonostante il suo «dispregio» delle cose terrene, don Tommaso non abbandonò mai i costumi aristocratici: i suoi appartamenti erano decorati con le armi familiari, possedeva libri di storia, di lettere classiche, genealogie delle famiglie napoletane, e un liuto che forse continuava a suonare ogni tanto.¹⁰ Ma possedette soprattutto libri di devozione e del rinnovamento religioso d'allora: la vita della madre Santa Teresa, quella di San Francesco Saverio, il «Concilio tridentino», tra tanti altri.

La nobiltà, l'umanesimo e il cattolicesimo tridentino dominavano quella libreria: niente di cui stupirsi considerando la genealogia e la formazione del proprietario. Ma il patriarca d'Antiochia aveva un'altra sfaccettatura forse più inaspettata, pur essendo radicata tra gli aristocratici napoletani (Badaloni 1974, 658). Mischiate tra i devozionali e le cronache conservava molti libri di medicina, di geografia, d'astronomia, di matematica, di storia naturale. Troviamo di nuovo il *Pomarium*, questa volta circondato d'altri libri

⁹ ASN, Notaio Felice Amendola (Sch. 541), B. 46, c. 662 r.

¹⁰ ASN, Notaio Marzio de Grisi (Sch. 46) B. 50, c. 526 v.

d'agricoltura, probabilmente radunati non per attività agrarie ma per un interesse scientifico generale. Ci sembra più interessante la presenza dei «Secreti di Gio(van) Batt(ist)a Porta», cioè la *Magia Naturale*.¹¹ Accanto all'*Index librorum prohibitorum*, don Tommaso aveva uno dei libri che se l'erano dovuta vedere con l'Inquisizione, il che conferma l'ampia diffusione del libro negli ambienti più diversi (Valente 1999; Balbiani 1999). In ogni caso, l'interesse scientifico dell'Avalos lo portò a inoltrarsi anche nella lettura d'altri autori rinnovatori, tra i quali spicca l'opera di Galileo. Non si fermò davanti ai pericoli della speculazione, anzi, quel raccoglimento ascetico e l'interesse per le piante o le stelle appaiono qui uniti, nella stessa vita e nella stessa sete di sapienza.

4. Un barone modaiolo

Giovan Francesco Salernitano non era né un giureconsulto né un aristocratico, e neanche un chierico: era discendente d'illustri togati, ma era passato nel ceto nobiliare per l'acquisizione del piccolo feudo di Frosolone. Si tratta quindi d'uno dei molti baroni nati della cosiddetta «rifeudalizzazione» del Regno di Napoli (Villari 1987, 184 e ss.; Musi 1991, 39 e ss.). Era sposato con Clarice Guevara e abitava nella zona prestigiosa di Borgo Vergini, dove morì nel 1655, lasciando una notevole quadreria (Lellis 1644, 88).¹²

L'inclinazione verso la modernità rispetto all'autorità dei classici, che iniziavamo a percepire nel caso del dottor Torelli, sembra molto più marcata nel caso del barone di Frosolone, per l'epoca – c'è una differenza di mezzo secolo – ma anche probabilmente per l'istruzione. Non sappiamo se Giovan Francesco studiò mai le lingue classiche, ma non badava molto a leggerle. Nella sua enorme libreria d'oltre ottocento volumi non troviamo più di un piccolo gruppo d'autori latini e greci, quasi tutti tradotti in volgare: sembra che lo stile scolastico delle genti di toga fosse stato rifiutato apposta in favore d'un ventaglio di libri di piacere più alla moda. Il barone ebbe una passione per la storia, soprattutto quella recente; fu ben informato sulle guerre d'Italia, sui fatti della Spagna, della Francia e perfino sul Perù, come dimostrano centinaia di cronache.¹³ C'era anche un interesse tutto originale per la storia dell'arte – vite di pittori, descrizioni di monumenti, trattati di prospettiva e

¹¹ Ivi, c. 542 v.

¹² Sui quadri del barone si veda (Labrot 1992, 79).

¹³ ASN, Notaio Marco Antonio Lazzarano (Sch. 268), B. 7, cc. 29 e ss.

simmetria –, legato alla presenza sempre più spettacolare delle collezioni private.¹⁴ Tra i letterati preferiva i moderni –soprattutto il Tasso–; e, tra le musiche, quelle del contemporaneo Kapsberger.¹⁵

Non aveva molti libri di scienza o filosofia: i «*Tre libri di spirituali*» e la «*Fisionomia*» di Giovan Battista della Porta – accompagnate soltanto dall'*Historia naturale* di Ferrante Imperato¹⁶– non sembrano aver soddisfatto grandi preoccupazioni intellettuali, ma piuttosto una sete di tutte le novità raggiungibili dal clima napoletano del Seicento. Nel palazzo di borgo Vergini non mancarono le commedie – quasi tutte cinquecentesche, e di tema boschereccio –,¹⁷ ma quelle del Porta non erano presenti.

5. Un libraio

Quella di Agostino Bertaldo non era una libreria, ma una grande bottega. Lui era libraio, e i suoi scaffali non ci parlano delle sue letture, ma della circolazione dei libri e di tante altre biblioteche napoletane di quel periodo, non solo di quelle più grandi, finora qui considerate, ma anche di quelle più piccole, dei professionisti e di altri lettori anonimi. Nell'inventario dei beni rimasti alla morte di Bertaldo, nel 1651, troviamo alcuni dei libri più commerciali del pieno Seicento napoletano: ce lo conferma l'abbondanza di breviari, uffici romani, e trattati giuridici richiesti dai mestieri delle miriadi di preti e avvocati della capitale (Lombardi 2000, 58). C'era però anche posto per alcuni libri di belle lettere e trattati d'ogni genere, tra i quali spicca di nuovo la *Fisionomia* del Porta.¹⁸

Le *commedie* hanno, come al solito, meno fortuna. Nel suo magazzino si trovavano vari esemplari della *Schiava*, probabilmente l'edizione d'ambiente napoletano di Filippo Caetani di Sermoneta, la *Fortunia*, d'Ottavio Isa di Capua, e la *Flaminia*, probabilmente quella dello stesso autore e non quella già citata di Bernardino Moccia¹⁹. Anche in questo caso, troviamo la costellazione dei discepoli del Porta, che avevano conquistato i palcoscenici a metà Seicento, ma non c'è traccia del maestro.

¹⁴ Ivi, c. 32 r.

¹⁵ Ivi, c. 45 v.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Troviamo, per esempio, *I due Pellegrini* del Tansillo, *La Cintia*, del Noci, o *L'Alceo*, dell'Ongaro. Ivi, c. 44 v.

¹⁸ ASN Not. Domenico Antonio de Giordano (Sch. 945) B. 24, c. 363 v.

¹⁹ Ivi, c. 345 r.

6. Un reggente del Collaterale

Giovanni Camillo Cacace (1578-1655), avvocato della Sommaria e Reggente del Collaterale, non dovette essere uno spettatore frequente di commedie. Anche se lo vediamo sorridente nel busto della sua cappella a San Lorenzo Maggiore, i suoi colleghi, gli uomini di leggi napoletani, lo descrissero come un personaggio arcigno, molto devoto, timido e addirittura asociale: infatti, non si sposò mai (D'Andrea 1923, 109). Nella sua casa «incontro S. Lorenzo», c'era un'enorme biblioteca. La quantità dei volumi, oltre duemila, rende difficile farsi un'idea delle sue letture; per circa la metà erano giuridici e si riferivano al suo lavoro, ma l'altra metà era ricca di trattati, cronache, opere sacre, ma anche di finzione, e soprattutto romanzi.

Anche se non l'aveva letto tutto, il Cacace aveva di tutto, pure alcune opere di Giovan Battista della Porta. La «*Phisionomia*» e la *Magia naturale*, stampate a quanto pare a Francoforte, compaiono nella libreria d'un togato di retta osservanza cattolica.²⁰ La presenza del teatro aveva, come tutta quella biblioteca, qualcosa d'enciclopedico: le tragedie di Seneca convivevano con le *Muse napolitane* del Basile, le *Bravure del capitano Spavento* di Andreini, *Il Pastor Fido*, la «*Celestina Tragicomedia*», e un testo melodrammatico come *Le nozze degli dei*, di Giovanni Carlo Coppola, oltre a una lunga serie di commedie cinquecentesche.²¹ La presenza delle commedie di Giovan Battista della Porta non è esclusa: potrebbe darsi che fossero nascoste in quei «Sette tomi di commedie diverse», tra quelle «28 commedie legate in cartone», oppure fra le «Tragedie e commedie diverse» che non furono descritte nell'inventario.

In ogni caso, i drammi nella biblioteca del Cacace ebbero molto probabilmente una funzione molto diversa di quella che avevano presso i nobili filodrammatici, che scrissero commedie o le fecero rappresentare a casa. Al Cacace non mancarono dei rapporti coi circoli intellettuali e letterari – appartenne all'Accademia degli Oziosi (Riga 2015, 197) –, ma i libri teatrali arrivarono nei suoi scaffali sia per avidità universale, sia per la lettura intima d'un uomo portato al raccoglimento.

²⁰ ASN, Notaio Muzio de Monte (Sch. 309), B. 18, non numerato.

²¹ Compagno «Il cavalerizzo» di Tansillo, «Scila di Cesare de Cesari», «La Flavia di Bellausa», «Il Fedele di Pasqualigo», «Comedie del Parabosco», «Delfa tragedia della Porta» (cioè, Cesare della Porta), «Scacheide tragedia», «Alchimista di Bernardino Lombardi», «La Cintia del Noce» (cioè, Carlo Noci), «La Cesarea Gonzaga», tra alcune altre più tardive.

7. Un accademico ozioso

Le commedie di Giovan Battista della Porta le troviamo soltanto tra i beni d'un giovane, che non si aspettava di morire. I libri e gli oggetti di Gennaro Longo ci mostrano la vita d'un gentiluomo ancora nel culmine delle sue possibilità, che coltivava le proprie passioni e che iniziava a farsi vedere nei circoli aristocratici e letterari di Napoli. Quando morì, nel 1629, non doveva avere molto più di trent'anni – come vedremo, dieci anni prima fu descritto di «poca etade» -. Apparteneva al ramo cadetto d'una delle molte famiglie di baroni fuori seggio, i cui membri ebbero incarichi importanti nell'amministrazione del Regno e dei feudi: suo cugino, don Camillo Longo, fu fatto marchese di Vinchiaturo, nel Principato Ultra, dal re Filippo III (Lellis 1644, 231).

Gennaro sposò Vittoria Gattola, con cui ebbe Muzio Longo, che ereditò i beni del padre quando era ancora minorenne.²² L'inventario *post mortem* venne fatto nella terra di Vinchiaturo e ci mostra la cultura ancora da scoprire del ceto dei feudatari medi napoletani, che abitarono tra la provincia e la capitale nel primo Seicento. Gennaro dovette iniziare gli studi «nelle facultà legali», e fu molto interessato alle lettere. Non conosciamo le sue faccende a Napoli, ma viveva con nell'agiatazza del suo ceto, accompagnato da vari servitori.²³ Verso il secondo decennio del secolo fu membro di due Accademie: nelle rime di Anello Sarriano del 1622, venne chiamato «Gennaro Longo, l'Agiato negl'Oziosi e l'Agitato negl'Infuriati» e pubblicò un suo sonetto (Sarriano 1622, 68 e 69). Allora scriveva alcuni versi e molto probabilmente cantava: nel suo inventario di beni lasciò, oltre al solito «cimbalo grande», anche un «liuto vecchio», «una teorbia vecchia», una «chitarra usata alla spagnola» e «quindici libri di musica di diversi autori e vecchi».²⁴

La sua libreria era pratica, personale, fatta di oltre duecento libri, quasi tutti di lettere profane in italiano, e, a quanto pare, molto influenzata dalle conversazioni delle accademie napoletane. Molti dei volumi sono infatti dialoghi, difese, risposte, discorsi, «antidiscorsi» e apologie su alcuni dei temi letterari più vibranti del Cinquecento e del Seicento italiano: c'erano, per esempio, varie opere sulla poesia di Dante, sul *Pastor Fido*, su Tasso. L'interesse del Longo per la polemica sulla stima delle donne – aveva nella biblioteca la «Nobiltà delle donne di Marinella», «Donneschi difetti», «Defesa delle donne del

²² ASN Notaio Andrea Sapio (Sch. 137), B. 44, c. 102 e ss.

²³ Nell'inventario si trovano vari oggetti per i servitori.

²⁴ ASN Notaio Andrea Sapio (Sch. 137), B. 44, c. 104 r., 106 r., 108 r. e v.

Bianca» –²⁵ poté forse nascere presso gli Oziosi, che ci dedicarono due delle loro sessioni: «Della dignità del sesso virile e donnesco» e «Qual sia la maggior virtù che possa illustrar la donna» (De' Pietri, 1642, 57 e 165).

Il teatro occupava una posizione ragguardevole, con circa quaranta volumi, tra i quali c'erano le Tragedie di Seneca in volgare, vari brani cinquecenteschi,²⁶ *L'Aminta* del Tasso; alcune più recenti, come *L'amico infedele*, del Centio, *I diseguali amori* di Rozzi, *L'Harpalice* di Bracciolini, *La pescatrice errante* di Leotardi, la *Fida Ninfa* di Contarini; ed altre napoletane e più famose, come la *Schiava* di Filippo Caetani, *Li tre capitani* del Fiorillo, o *La Rosa* di Giulio Cesare Cortese. Tra queste ultime troviamo, alla fine, varie commedie del Porta:

Tre commedie della Porta in 12^o [cioè le *Comedie del s. Gio. Battista della Porta napoletano cioè La Trappolaria, L'Olimpia et La Fantesca*, in Vinegia, Presso Gio. Battista et Gio. Bernardo Sessa, 1597].

La fantesca della Porta in 12^o» [che potrebbe essere l'edizione del 1592 (*La Fantesca*, In Venetia, Presso Gio. Battista Bonfadino, 1592), ma anche una delle edizioni del 1596, il 1597 o il 1610].

Commedia della Porta in 12^o [che potrebbe essere qualsiasi altra commedia, visto che tutte uscirono qualche volta in 12^o].

L'ambiente degli Oziosi favoriva l'apprezzamento del teatro del Porta, che fu membro dell'Accademia, e che veniva considerato il grande modello napoletano: «Nella lirica chi egualerà giamai la felicità del Marino [...]. Nella comica quel Gio. Battista Porta» (De' Pietri 1642, [c. 15 v.]). Può darsi allora che queste commedie fossero una lettura silenziosa, o un modello teorico, come tanti libri d'altri generi. Ma avranno forse avuto anche una funzione diversa. Ci sono alcune notizie sulle inclinazioni teatrali della famiglia. Pietro Longo, anche lui accademico degli Infuriati, scrisse una commedia poco conosciuta chiamata *L'allieva*, che diede alla stampa nel 1618, dedicandola «al Signor Gennaro Longo», suo parente (Longo 1618):

²⁵ Ivi, cc. 110 r., 110 v. e 111 r.

²⁶ Vi compaiono una commedia non specificata di Salviati, *La Sofonisba* del Trissino, la *Polifila*, le tragedie del Dolce, *L'Alceo* dell'Ongaro, le commedie degli Intronati, *La Floria* del Vignali o *Fedra*, del Bozza. C'erano anche, come al solito ventuno «pezzi» di commedie non identificate. ASN Notaio Andrea Sapio (Sch. 137), B. 44, cc. 110 r. a 112 v.

per le sue rare virtù, e per il gran profitto che in così poca etade ha fatto, non pur nelle facultà legali, a quali attese un tempo; ma etiamdio nelle belle lettere, fedel guida, e chiara luce d'un elevato ingegno.

Gennaro Longo fu infatti un cavaliere di «ingegno» artistico: scrisse qualche poesia, molto probabilmente suonava e cantava. Dunque, non è escluso che facesse rappresentare qualche commedia a casa, a Napoli o a Vinchiaturo – come tanti altri nobili napoletani – prendendo il testo dalla propria biblioteca, nella quale quelle più presenti e più vive erano quelle di Giovanni Battista della Porta.

8. *Conclusion*

Questo breve sguardo su otto biblioteche basta per mettere in discussione alcune delle idee astratte sulla vita intellettuale napoletana nei primi tempi di circolazione delle opere del Porta. Vari baroni feudali, i togati più o meno legati all'amministrazione vicereale e un chierico importante condivisero l'interesse per la *Magia naturale* o la *Fisionomia*. È vero che la presenza dei libri sugli scaffali non è che un dato isolato: non significa che fossero amati, e nemmeno letti allo stesso modo. Abbiamo congetturato varie funzioni di quei volumi – dall'uso pratico alla raccolta delle novità –; ma in ogni caso non sembra che nessun gruppo sociale avesse il monopolio della scienza dellaportiana. Pur in presenza di tensioni, i fenomeni culturali non si potrebbero ridurre agli schizzi ideologici o di classe, né alla pressione della Chiesa o della Monarchia cattolica contro la società civile (cfr. Quondam 1975; Galasso 1987; Rak 2021). Tra i casi studiati è infatti quello di Tommaso d'Avalos, un prelado dell'aristocrazia regnicola, a rivelare degli interessi scientifici più audaci, il che ci lascia pensare che al Porta non mancarono lettori all'interno della Chiesa tridentina, non solo fuori, ma anche nella stessa Napoli.

La presenza esigua delle commedie non ci permette di fare simili confronti per il caso del teatro. Questa scarsità non ci stupisce: se il Porta scienziato predomina sul Porta drammaturgo nelle librerie si deve alla natura stessa del teatro, la cui realtà rimaneva oltre i camerini dei lettori. L'assenza della *Fantesca* o della *Tabernaria* lì dove troviamo tanti volumi cinquecenteschi potrebbe invece indicare il carattere veramente teatrale delle opere del Porta, a differenza della commedia letteraria, spesso concepita per la lettura, e

dunque per le biblioteche. L'opera del Porta non rispecchia pienamente questo modello rinascimentale, ma ecco che andando oltre, nelle biblioteche di metà Seicento, troviamo più spesso le commedie di Fiorillo, dell'Andreini: gli stessi discepoli del Porta – Isa di Capua, il Gaetani – sembrano aver sostituito l'impronta del maestro. Appare anche il mondo delle maschere, e in altri casi troveremo, con grande forza, il teatro spagnolo di Lope o Calderón.

Altre ricerche dovranno confermare se il teatro del Porta comparve nelle biblioteche napoletane come una figura di transizione: affrancata dalle norme della lunga stagione cinquecentesca, dentro un periodo pienamente teatrale, raggiunto grazie all'unità della società napoletana (Sirri 1982, 7 e ss.), ma presto sopraffatto dalle grandi novità del Barocco che si succedettero sui palcoscenici proprio dagli anni Venti del Seicento (Cotticelli 2019, 740-741). Incardinate senza soluzione tra due epoche, forse diradate negli inventari, le commedie del Porta dovettero vivere la loro stagione nel mondo effimero delle rappresentazioni, nelle case private, lasciando il segno nel ricordo e nella vera tradizione napoletana.

BIBLIOGRAFIA

BADALONI, NICOLA (1974) *Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del 600*, in *Storia di Napoli*, V, 1, Napoli, Società Editrice Storia di Napoli, 643-689.

BALBIANI, LAURA (1999) *La ricezione della «Magia naturalis» di Giovan Battista della Porta. Cultura e Scienza dall'Italia all'Europa*, «Bruniana & Campanelliana», 5, 2, 277-303.

CAVALIERI, GIOVANNI MICHELE (1696) *Galleria di Sommi Pontefici, Patriarchi, Arcivescovi e Vescovi dell'Ordine de' Predicatori*, Benevento, Nella Stamparia Arcivescovale.

CHARTIER, ROGER (1999) *Les pratiques de l'écrit*, in *Histoire de la vie privée*, a cura di P. Ariès e G. Duby, Parigi, Editions du Seuil, 109-157.

COTTICELLI, FRANCESCO (2019) *Percorsi teatrali del Seicento a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, a cura di F. Cotticelli e P. Maione, Napoli, Turchini, 737-818.

CROCE, BENEDETTO (1992) *I teatri di Napoli*, Milano, Adelphi.

D'ANDREA, FRANCESCO (1923) *Gli avvertimenti ai nipoti di Fr. D'Andrea*, in *Ricordi di un avvocato napoletano del Seicento*, a cura di N. Cortese, Napoli, Presso Luigi Lubrano e C.

DE' PIETRI, FRANCESCO (1642) *I problema accademici del signor Francesco de*

Pietri, In Napoli, Nella Stampa di Francesco Savio.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1583) *Pomarium*, Neapoli, Apud Horatium Saluianum et Caesarem Caesaris.

FULCO, GIORGIO (2001) *Per il «Museo» dei fratelli Della Porta*, in Id. *La «meravigliosa» passione. Studi sul barocco tra letteratura e arte*, Roma, Salerno Editrice, 251-325.

GALASSO, GIUSEPPE (1987) *Società e Filosofia nella cultura napoletana del tardo Rinascimento*, «Archivio Storico per le Province Napoletane, CV, 104-144.

LABROT, GERARD (1992) *Italian inventories: collections of paintings in Naples, 1600-1780*, Monaco di Baviera/Londra, Saur.

LELLIS, CARLO DE (1644) *Discorso delle famiglie nobili del Regno di Napoli, Parte prima*, In Napoli, Nella Stampa di Honofrio Savio.

LOMBARDI, GIOVANNI (2000) *Tra le pagine di San Biagio. L'economia della stampa a Napoli nell'Età moderna*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

LONGO, PIETRO (1618) *L'Allieva*, In Napoli, Per Costantino Vitale.

MUSI, AURELIO (1991) *Mezzogiorno Spagnolo. La Via Napoletana allo Stato Moderno*, Napoli, Guida.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1966) *Idea del teatro*, Madrid, Revista de Occidente.

QUATTROMANI, SERTORIO (1624) *Lettere di Sertorio Quattromani*, a cura di Antonio Rossi, In Napoli, Per Lazzaro Scorriglio.

QUONDAM, AMEDEO (1975) *La parola nel labirinto*, Bari, Laterza.

RAK, MICHELE (2021) *Napoli civile*, Napoli, Argo.

RIGA, PIETRO GIULIO (2015) *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento*, Bologna, I libri di Emil.

SARRIANO, ANELLO (1622) *Rime di Anello Sarriano*, In Napoli, Lazzaro Scorriglio.

SIRRI, RAFFAELE (1982) *Teatro e letteratura teatrale nel Cinquecento. G. B. della Porta*, Napoli, De Simone Editore, 1982.

TAFURI, BERNARDINO (1750) *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, t. 3, In Napoli, Per Io. Mosca.

TOPPI, NICOLO (1678) *Biblioteca napoletana*, In Napoli, Appresso Antonio Bulifon.

TORELLI, ALFONSO (1629) *I figli ritrovati*, In Napoli, Egidio Longo.

VALENTE, MICHAELA (1999) *Della Porta e l'Inquisizione. Nuovi documenti dell'archivio del Sant'Uffizio*, «Bruniana et Campanelliana», 5, 2, 415-434.

VILLARI, ROSARIO (1987) *La rivolta antispagnola a Napoli. Le origini 1585-1647*, Bari, Laterza.

«*Ventre che non rode, mal volentier ode*».
Esempi di dialettica del cibo nel teatro dellaportiano

LUCA VACCARO

1. *Una premessa: il piacere del «pappamondo»*

Il cibo è stato da sempre l'immagine dell'opera letteraria, o se si vuole la figurazione di un banchetto costituito dall'insieme di tutte le vivande e dei condimenti più sostanziosi con cui il letterato riesce a nutrire lo spirito della sua parola poetica. Eschilo – ricorda Ernest Robert Curtius – chiamava le proprie tragedie «briciole degli opulenti banchetti di Omero»; Plauto e Cicerone facevano ricorso al senso metaforico del verbo *epulari*, per indicare i lauti pranzi consumati dagli dèi e dai mortali; Agostino, nell'ambito della tradizione religiosa biblica, concepiva Dio come *interiore cibus* e la *condita oratio* come la mensa nella quale consumare il convivio eucaristico; Strabone e Arnolfo – autore quest'ultimo delle *Delicie cleri* – vedevano invece nella «sapienza laica» la «portata» (*ferculum*) principale del banchetto letterario (Curtius 1995, 154-158). Riconoscere dunque – come ha sostenuto Jean Anthelme Brillat-Savarin nella *Fisiologia del gusto* del 1864 – l'assunto che la gastronomia corrisponda innanzitutto alla «conoscenza ragionata di tutto ciò che si riferisce all'uomo in quanto egli si nutre», significa accettare l'idea che l'atteggiamento verso il cibo – sia esso inteso come fenomeno biologico o mentale – condiziona inevitabilmente le abitudini, i costumi e i canoni artistici e linguistici di una determinata realtà sociale (Brillat-Savarin 1997³, 69). La necessità di esplorare i luoghi e i tempi della gastronomia, di decifrarli, esporli e renderli identificabili in un orizzonte epistemologico, è un'operazione complessa, che indubbiamente deve tener conto di una gerarchia di valori connessi alle ragioni dell'economia, della religione, della storia, della filosofia, dell'arte e della poesia, e di tutte quelle professioni collegate a tali discipline. Il fatto gastronomico è insomma, a suo modo, un discorso di metodo e di gusto, che ha a che vedere tanto con la mobilitazione della memoria culturale

e civile, quanto con la «proiezione del desiderio» che guida l'uomo alla conoscenza del cibo e alla scoperta della «storia della letteratura come rappresentazione dell'esclusione dalla società e dell'incorporazione nella società» (Calvino 2000⁵, 245). La sola distinzione che si suole ad esempio compiere quando si parla di «cibi di grasso» e di «cibi di magro», e delle loro rispettive retoriche, quella dell'«unto e bisunto» dei *pensieri grossi*, e quella delle «cose minute» dei *pensieri sottili*, basterebbe a chiarire lo stretto nesso culturale che sussiste tra *l'ars coquinaria* e la letteratura. Ciò vale soprattutto per i due «modi» teatrali, tragici e comici, nei quali – è il caso ravvisato da Northrop Frye – si palesa di norma la condizione del personaggio *escluso*:

Il critico archetipo studia la singola poesia come parte della poesia in generale, ma la studia anche come parte della totale imitazione umana della natura che definiamo civiltà. La civiltà non è semplicemente imitazione della natura, ma un processo di costruzione di una forma umana totale dalle viscere della natura, ed è sospinta da quella forza che abbiamo definito desiderio. Il desiderio del cibo e della casa non è appagato dalle radici e dalle caverne; produce quelle forme umane di natura che definiamo coltivazione e architettura. Il desiderio non è dunque una semplice risposta alla necessità, per cui un animale può aver bisogno di cibo e ottenerlo senza coltivare i campi, ne è semplicemente la risposta alla mancanza o desiderio di qualcosa in particolare. Non è né limitata né soddisfatta dagli oggetti, ma è una forza che guida la società umana a sviluppare la sua forma peculiare. In questo senso, il desiderio è l'equivalente sociale di ciò che è l'emozione al livello letterale, vale a dire un impulso verso l'espressione che sarebbe rimasto amorfo se la poesia non lo avesse liberato dotandolo della forma per esprimersi (Frye 2000, 139).

Gli aspetti formali che riguardano i complessi rapporti che intercorrono fra il cibo e l'esperienza della scrittura teatrale non si possono ad ogni modo comprendere se non li si inquadrano in un orizzonte artistico assai largo, di storia letteraria e linguistica, nel nostro caso da collegare ai tre generi drammatici che più si disputavano con varia fortuna l'onore delle scene: la commedia, la pastorale e la tragedia. Nella scelta dello svolgimento drammatico e della composizione interna dei drammi, l'uso della «retorica del cibo e del cibo retorico» si attesta come una delle istanze conoscitive e corali più significative nel campo della materialità del testo teatrale e delle forme del suo discorso poetico, a loro volta derivate da una selezione delle più efficaci «refluenze» letterarie di una tradizione precedente, in larga parte classica.

Il passaggio dall'animato all'inanimato, dal concreto all'astratto, dal

reale all'illusione, dall'ironia al paradosso, resta comunque – nell'ambito dei sistemi retorici che maggiormente caratterizzano la dialettica tra cibo e letteratura – l'esercizio più comune per descrivere le logiche del *pappamondo* attraverso una modalità di scrittura che vuole essere *intransitiva* e al contempo di tipo *fàtico*. *Intransitiva* perché essa, ricorrendo ai gastronomi, non muove certo alla soddisfazione di un fabbisogno naturale, come l'appetito, quanto piuttosto mira al gusto del superfluo, al vezzosamente retorico, all'impiego di immagini che possano suscitare la meraviglia di uno *spectaculum* con la suggestione sensitiva immediata, dietro la quale riconoscere l'estro di un effetto verbale, linguistico e musicale generosamente ricercato dall'autore. *Fàtico*, perché il rapporto comunicativo che lega il cibo alla letteratura è per queste stesse ragioni sempre potenzialmente *conviviale*. Una vera e propria questione di *gusto*, si potrebbe dire, che dà nota senz'altro di uno dei "canone occulti" della *sensibilità* poetica di uno scrittore, del carico retorico della sua estetica, diretta a toccare i sensi del pubblico. *Piacere, sapere* e anche *eroticità* fanno infatti del cibo letterario un grande universo di ingredienti principalmente da gustare, assaporare e soprattutto da conoscere: ecco perché in letteratura il «desiderio del cibo», inteso come forza che muove la scrittura, tradizionalmente connessa al gioco, al comico, o almeno alla satira e all'ironico, diventa un *testo di piacere* (Ponzio 2002, 288-289; 2006, 201-204).

Non si può negare che nel campo della letteratura e delle discipline teatrali, il successo che ha ottenuto la *farsa* nel corso del Quattrocento e del Cinquecento permette di far luce su quella sfuggente categoria che è la mentalità culinaria. Nella cultura meridionale, in particolare napoletana quattro-cinquecentesca, ad esempio, non si può fare a meno di notare che la sperimentazione in lingua vernacolare trova uno spazio di eccezione nel genere dello *gliommero*, che insieme alla *farsa* costituisce uno dei consueti intrattenimenti della Corte aragonese. Pare infatti che il teatro romanzo profano, dal quale poi fiorirà il teatro umanistico, sia nato in cucina, e nello specifico dalle pratiche conviviali. La corrispondenza semantica e la relativa confusione linguistica fra i termini teatrali *intermezzo* e *farsa* ne è forse la testimonianza più lampante: entrambi i vocaboli hanno origine nel lessico culinario del latino volgare, dove la parola *intromissum*, ossia "intermezzo", indicava anticamente «il terzo o il piatto di mezzo di un banchetto», vale a dire il piatto servito di solito tra l'arrosto e il dolce (Bersani 1983, 65). La questione è del resto più che risaputa, a partire dall'osservazione di Eugène Lintilhac, il quale, nell'*Histoire générale du Théâtre en France (La Comédie, t. V)*, faceva notare che l'origine della parola *farsa* costituiva uno dei tanti paradossi che

costellavano la lingua francese (Rey-Flaud 1984, 147-170).¹ Nessuna meraviglia allora se il fondamento stesso del rito teatrale sembra risultare indissolubile da quello dell'assunzione di cibo, se è vero – come ha ricordato Paola Daniela Giovanelli – che «il teatro nasce dalle feste in onore di Dioniso durante le quali si intona l'inno in suo onore, e la *tragodia* (il “canto del capro”) è accompagnata dal sacrificio di un capro, animale sacro a Dioniso» (Giovanelli 2015). Non per nulla, «Dionisiaci» erano chiamati i comici e i buffoni, i quali – se si dà ascolto a quanto scrive Tomaso Garzoni nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* – si offrivano «al padre Libero, ovvero Bacco, da' poeti Dionisio nominato» (Garzoni 1996a, 1303).

Certo, le cose si complicano quando si passa a spiegare il legame che unisce il senso culinario del concetto di *farcitura* alla modalità della scrittura drammatica. Inizialmente connessa all'officiatura sacra – specialmente per designare le inserzioni cui si faceva ricorso nel canto liturgico – e in seguito impiegata per la rappresentazione di «tropi buffoneschi» e di «intermezzi», nel corso dell'età moderna l'idea di *farcitura* si apre al campo semantico dello spettacolo nel segno di un *mélange* comunicativo che ridisegna il rapporto tra *res* e *verba*, soprattutto in funzione dello sviluppo dei codici specifici della teatralità, quali la scena, l'*actio* e il linguaggio teatrale (Carandini 1986, 51). La *farcitura* diviene così ciò che dà sapore e spessore retorico (*dilatatio*) – ora emotivo, ora riflessivo – a una parola poetica che vuole destare *meraviglia*, e che oltremodo vuole essere ricca, estrosa e sinestetica per quantità e qualità, ma anche *denotativa* e *connotativa*, *agita* e *manierata*, e dunque più viva e legata al tessuto linguistico-storico. È proprio in questa direzione che a nostro avviso va inteso il senso del concetto di *farcitura* nel teatro dellaportiano, che in generale non collima propriamente con lo statuto letterario della *farsa* – come già precisato da Raffaele Sirri –, quanto piuttosto in un certo «andamento farsesco» della scrittura drammatica (Sirri 1989a, 170). La differenza fra le commedie farsesche e quelle romanzesche nel teatro di Giovan Battista della Porta sta infatti qui: se le prime, quelle farsesche, sono create per mettere in scena lungo tutto l'arco della commedia situazioni e personaggi potenzialmente comici (i servi, i pedanti o i capitani), anche se largamente

¹ Il modulo argomentativo per inquadrare il preciso senso culinario del termine *farsa* venne ricercato primadallo storico Louis Petit de Julleville nel vocabolo francese *farse*, e in particolare nel participio passato *fartus* del verbo latino *farcire*, come attestato in Iginio e in Apicio, con il triplice valore di *rempli*, *bourré* e *fourré*; e poi dal linguista Omer Jodogne nella voce maschile *fars*, già in uso nel Duecento, col significato di *farcì*, ossia di “ripieno di carne”: «in cucina» – scrive al riguardo Jodogne – «la *farce* indica la “carne macinata” che viene introdotta in un'altra vivanda, dentro un gallinaceo, o dentro una crosta di pasta» (Jodogne 1969, 12-13).

convenzionali, le seconde, quelle romanzesche, sono contraddistinte da un tipo di comico che agisce come *contrappunto*, ossia come *intermezzo*, solo in determinate scene o momenti del dramma.

Ora la commedia dellaportiana, nata forse da «scherzi di fanciullezza» dell'autore – se si vuole dare ascolto a quanto scrive lo stesso Della Porta nel Prologo degli *Duoi fratelli rivali* –, è l'espressione organica di un comico teatrale che si serve di una lingua scenica ben regolata.² L'arte con cui il filosofo napoletano costruisce le sue macchine farsesche è di tradizione essenzialmente classica ed erudita. «Autore classico» lo definisce Andrea Perrucci, che pure nel 1699 riproduceva nel suo trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* uno scenario intitolato *La trappoleria*, testo di cui molti anni dopo Michele Scherillo «additò con maestria le affinità che lo legavano alla commedia omonima del Della Porta» (Perrucci 2008; Milano 1900, 319-321; Scherillo 1884, 117-134).³ Al di là però di questo richiamo a una questione indubbiamente complessa, la quale riguarda le raccolte di scenari che contengono canovacci ispirati alle commedie dellaportiane – *in primis* quelli della Locatelliana, Corsiniana e Correriana, sui quali ha avuto già modo di soffermarsi Francesco Milano –, ciò che a noi preme qui mettere in risalto è la capacità della scrittura dellaportiana di raggiungere nuove mete espressive, vive, puntando sul plurilinguismo e sulla dimensione musicale della lingua, giocata principalmente sullo sfruttamento dell'assonanza e della replica fonica e concettuale (Sirri 1989b, 158).

Un punto di partenza per comprendere i principali fattori artistici che incidono sulla congerie di alcune composizioni teatrali dellaportiane è senz'altro il Prologo della *Trappolaria* (Clubb 1965, 185-194). Il curioso slittamento di senso operato qui da Della Porta si articola lungo la direttrice di un'*inventio* poetica volutamente ambigua, che getta un ponte tra due livelli di realtà, dando al lettore la possibilità di intendere ciò che è scritto almeno in

² Sulla possibile frequentazione di Della Porta del Teatro in casa del principe Sanseverino si veda F. MILANO, *Le commedie di Gianbattista Della Porta*, in *Studi di Letteratura Italiana*, 1900, II, pp. 311-411. Per la lettera di dedica di Pompeo Barbarito all'«Illustrissimo Sig. Don Giulio Gesualdo», in cui si accenna alla perdita del «gusto delle commedie gravi, e artificiose» da parte del pubblico, al fiorire delle scene «zannesche, e dioneste, che si fanno all'improvviso», e alla rappresentazione dell'*Olimpia* di Della Porta, si veda *L'Introduzione al testo dell'Olimpia* curata da R. Sirri, in GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro. Commedie*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 3-10: 3-4.

³ Le conclusioni di Michele Scherillo furono poi accolte da Benedetto Croce nel celebre volume *I teatri di Napoli*, ma in seguito smentite da Vittorio Rossi, che, nel pubblicare a sua volta un nuovo canovaccio ispirato all'*Astrologo* di Della Porta, negò l'ipotesi avanzata proprio da Scherillo, secondo cui allo stesso scienziato napoletano fosse da assegnare la riduzione a scenario delle sue commedie (Rossi 1896, 881-890).

due diversi modi: considerando, in primo luogo, l'esplicito riferimento alla figura della protagonista dell'opera, la giovane spagnola Filesia; e in secondo, prendendo in esame la volontà da parte del drammaturgo napoletano di offrire un'informazione sulla veste formale della sua commedia. È come se i due livelli dell'argomentazione si riflettessero in uno specchio, mostrandosi attraverso la lente puramente esornativa del pronome personale femminile *lei-ella*, da un lato riferito a Filesia, dall'altro alla commedia «intiera». Della Porta sembra infatti giocare con un *cliché* di sapore plautino: ironizza sui lunghi preparativi con cui la donna cura il suo «comparire» in pubblico, per figurare nel massimo fulgore dell'eleganza e della bellezza. Si arriva così alla conclusione che, come la donna, anche la commedia risulta «primieramente femina», e desidera, per mostrarsi in tutta la sua «lindezza», aggiungere «alla sua bellezza natia» un certo artificio estetico, non «ordinario», e il fascino della propria favella «arguta» e «festosa»:

Gentilissimi Spettatori, ecco che nella vostra presenza vi rappresenteremo la Trappolaria. So che con molto disagio e fastidio l'avete aspettata, incolpato il suo lungo indugio e forse bestemmiata lei e chi fusse cagione del suo comparire. Ascoltate le ragioni e non ci darette tanto torto. Primieramente ella è femina: e ben sapete, quando vogliono uscire in piazza, quando tempo consumano in ornarsi, che più tosto s'ordinerebbe una nave: onde, avendo ella qui a dimostarsi e far paragon delle sue bellezze, ha voluto prima pelarsi, forbirsi, imbellettarsi e consigliarsi co 'l suo specchio mille volte, non senza gli ordinarii abbigliamenti, accioché, aggiungendo l'artificio alla sua bellezza natia, agli occhi vostri si dimostrasse tutta lindezza: e con una dolce violenza vi tiranneggiasse gli animi a lodarla e averla in pregio. [...] È parente della Fenicia di Plauto [...]. È di lingua pronta, arguta, faceta, festosa e motteggievole; [...] Il suo umore, o della nazione, è che vuol esser stimata, lodata, ricevuta con silenzio ed allegro viso, e questo sarà il suo pagamento, ed all'incontro ella vi si darà in preda a tutti intiera intiera (Della Porta 2002a, 231-232).

Se invece si passa a esaminare il contenuto dei prologhi della *Carbonaria* e dei *Duoi fratelli rivali* – opere entrambe edite da Della Porta nel 1601 presso l'officina tipografica veneziana di Giovanni Battista Ciotti –, si constata agevolmente come qui il filosofo napoletano abbia voluto dare menzione di alcune categorie poetiche impiegate nella costruzione della forma drammatica delle sue commedie, a partire dalle «ombre» dei maggiori autori che ne fungono da modello letterario: Menandro, Epicarmo, Plauto e Terenzio, per «la comica antichità» classica, greca e latina, e Boccaccio, Bernardo Dovizi da

Bibbiena, Matteo Bandello e Raffaello Borghini, per quella in volgare (Della Porta 2002b, 13-14; Della Porta 2002c, 451-452; Sirri 1989a, 170; 1989d, 332-333; 1989e, 334-344; Clubb 1965, 228-242;).

Nello schema fornito dal formalismo classicheggiante, e in particolare dalla commedia regolare, Della Porta rinviene dunque le strutture portanti che danno luogo alla manifestazione teatrale e al suo bel congegno letterario. Si tratta di alcune «regole» tecniche «di Aristotele», ampiamente discusse dagli «spositori» della *Poetica* nel corso del Cinquecento e del Seicento. La prima è la *favola*, l'«anima della comedia», l'armatura della storia rappresentata, inerente alla successione temporale dei fatti, alla loro disposizione, all'ordine cronologico e logico degli avvenimenti: essa – scrive Della Porta – deve risultare «meravigliosa» e «convenevole», e quindi di *piacevole verosimiglianza*. La seconda è la *peripezia*, vale a dire «l'altro accadere», il mutamento delle azioni secondo l'imprevedibile e l'imprevisto, che costituisce per il filosofo napoletano «lo spirito» della *favola*, ciò che le dà motore e azione. La terza è l'*agnizione*, o se si preferisce «il ristabilirsi più o meno causale o provvidenziale della norma» tramite il riconoscimento finale di un nesso reale e cognitivo, sfuggito inizialmente a una prima valutazione (Della Porta 2002b, 13-14). Il carattere argomentativo di tale discorso è fuori di dubbio, giacché con queste «regole» Della Porta inquadra la materia secondo i principali parametri tecnici che scandiscono l'azione drammatica, nel rispetto di quei gradienti che conferiscono al testo letterario e allo spettacolo scenico la coerenza formale: il *necessario*, il *credibile*, il *possibile* e il *verosimile*. Tra le «regole di Aristotele» ricordate da Della Porta c'è anche il *sorprendente*, ossia l'effetto poetico capace «di destare umana simpatia» nel pubblico. Proprio a questo sembra far riferimento il drammaturgo napoletano quando allude al «meraviglioso», all'«artificio» che entra nella poesia sotto forma di un irrazionale che si palesa nelle capacità espressive delle lingue adottate dall'autore, in primo luogo in quella volgare, e nei vari registri stilistici-retorici impiegati (Aristotele, *Poetica* 9, 1452a). Ora, possiamo essere comunemente d'accordo sul fatto che il senso e la portata del «sorprendente» si sostanzia in larga parte nelle commedie dellaportiane attraverso la dialettica del cibo, facendo ricorso ai modi generici di quel ricco microcosmo umano stilizzato in personaggi farseschi (parassiti, cuochi, ruffiani, astrologi, soldati fanfaroni) qualificati per lo più da antroponomi o “nomi parlanti” semplici e composti, che Della Porta sorveglia con cura, stilisticamente, a livello drammatico e soprattutto linguistico (Terrusi 2012, 103-107).

2. Di «*elefantino corpo*» e di «*vorace proboscide*»: «*l'inesplebile aviditate*» del parassita

È noto, per tradizione, che gli arbitri della dialettica del cibo siano i servi e i parassiti: a queste categorie di persone guarda infatti Della Porta per dare struttura e tono alle risorse offerte dal linguaggio gastronomico. Ma non possiamo fermarci a questo. C'è dunque da considerare quali siano le peculiarità che caratterizzano la dialettica del cibo nell'universo *scritto* del teatro dellaportiano. Mi limito ad accennare ai dati principali della questione: una delle principali linee di forza di questa dialettica, ad esempio, è quella che corrisponde alla «rappresentazione» storica della gastronomia e al riconoscimento della sua dignità e validità scientifica. La migliore informazione che si può trovare al riguardo è quella che si legge nella prima commedia di Della Porta, *l'Olimpia*, rappresentata a Napoli nel 1588, ma edita nel 1589 presso la stamperia di Orazio Salviani, e forse – come segnalava già Arthur Ludwig Stiefel, e poi in tempi più recenti Elisabetta De Troia – imparentata a un dramma pubblicato a Parigi nel 1585 sotto il titolo di *Angelica* da Fabrizio De Fornaris, uno dei comici napoletani che acquistarono più celebrità in Italia e all'esterno recitando la parte del Capitan Coccodrillo per la compagnia dei Confidenti (Stiefel 1891, 38-39, 117; De Troia 1975, 53-65; Clubb 1965, 150-159; Sirri 1989d, 275-300). Nell'atto II, scena 6 di questa commedia, la definizione dell'arte praticata dal parassita Mastica viene infatti inclusa dal Protodidascalo nel *topos* della *laudatio temporis acti*: «Va'» – dichiara il pedante a Mastica – «e disputa con i tuoi pari dell'arte tua, *de re culinaria*»; per poi aggiungere: «dico *culinaria seu coquinaria*, cioè di cucina; questo è un sinonimo» (Della Porta 2002d, 40; Sirri 1989b, 163). Le parole del Protodidascalo, inizialmente fraintese dal servo che le declina secondo i termini della logica del comico legata al basso ventre, bastano qui a ricordare il finissimo sermone sull'arte culinaria (*Sermo de laudibus artis popinarie*) declamato dallo pseudo-dottore in legge Zanino in una delle commedie più celebri del teatro umanistico, la *Repetitio magistri Zanini coqui* o *De coquinaria confabulatione* di Ugolino Pisani da Parma, in cui l'arte della cucina è non a caso riconosciuta come professione attraverso un chiaro rinvio al *Corpus Iuris Iustinianeum*.⁴

⁴ UGOLINO PISANI, *Repetitio magistri Zanini coqui*, in *Due commedie umanistiche pavesi*. Ianus Sacerdus, *Repetitio magistri Zanini coqui*, a cura di P. Viti, Padova, Antenore, 1982, pp. 141-172: 152: «Sed nulla ars harum quas supra memoravimus magis est utilis, magis opportuna, magis denique regia quam ars epularia, quam vulgo coquinariam appellamus. Ea enim est ars salsi et insulsi notitia, qua merito quis nos helluones appellat. Epulariam sive popinariam merito profitemur, assatum a lixato separantes, crudum a cocto discernentes, gulosos non solum metu dissipidorum ferculum deterrentes, sed etiam sapidissimarum epularum odore provare et perditissimos efficere cupientes: veram, nisi fallor,

In un'altra accezione, il cibo diventa nel teatro dellaportiano un sottile meccanismo drammatico attorno a cui far ruotare le azioni e soprattutto le inclinazioni caratteriali dei personaggi. Questa operazione è ben rinvenibile ancora nell'*Olimpia*, e nello specifico nell'insistente ricorso da parte di Della Porta a un linguaggio d'amore e di cucina che si spinge fin nelle viscere di una voracità nervosa, la quale si configura come patologia sentimentale e alimentare. Il servo Mastica, ad esempio, soffre di un'infermità cronica, di un'«egritudine», il cosiddetto *male della lupa*, che equivale in sostanza al disturbo della bulimia. Il suo *a-parte*, contenuto nell'Atto I, scena 2 dell'*Olimpia*, è in effetti tutto costruito sulla ripetizione della parola «fame» e su quella del verbo connesso a questo vocabolo:

Dicono i medici del mio paese che si trova una infermità che si chiama lupa, che dà fame tanto affamata che quanto più mangia più s'affama. Io stimo esser nato con questa malattia non solo nelle budella ma nelle midolle dell'ossa, né tutti i sciropi, medicine o servigiali del mondo non la possono cavar fuori» (Della Porta 2002d, 19; Della Porta 2002e, 148).

Mastica è però un tipo di parassita di stampo plautino, astuto, giudizioso e anche un po' filosofo, che discende dal celebre Artotrogo del *Miles gloriosus* (Giese 1908, 24-30).⁵ La sua filosofia è semplice, legata alla conservazione del proprio essere e dunque alla ricerca dei beni primari. Tutta l'umanità è per lui un «pappamondo», non diversamente dalla «cervellagine» o dal *mal d'amore* degli Innamorati (Della Porta 2002d, 25-39). È tutta questione di «alchimia» – afferma infatti l'astuto parassita –, che qui nell'atto III, scena 4, vestendo i panni di uno pseudo-scienziato, descrive l'eccitazione mentale e amorosa di Lampridio facendo ricorso alle immagini culinarie della “pignatta che bolle” e della “botte” di vino, già pregustando per lui una situazione favorevole da cui ricavare più di un utile (Sirri 1989b, 159-164):

[...] Lo stomaco di Lampridio è come la pignata che bolle: Olimpia standogli intorno gli stuzzica il fuoco; poco potrà tardare che non bolla e non mandi la

philosomatiam, scilicet devorationem et ingluviem affectantes» (283-293). Per un quadro dei trattati di cucina del Cinquecento, vd. M. LEFÈVRE, *Res culinaria e Ars coquinaria: distinzioni, analisi di genere ed esperienze specifiche nell'ambito dei trattati di cucina del Cinquecento*, in *La sapida eloquenza. Retorica del cibo e cibo retorico*, a cura di C. Spila, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 113-133.

⁵ Per una bibliografia relativa all'affinità fra il parassita e l'intellettuale si rinvia all'articolo di LUCIA PASETTI, *Intellettuali nel Persa. Il parassita, sua figlia e la 'filosofia da commedia'*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates: Persa*, XIV (Sarsina, 18 settembre 2010), a cura di R. Raffaelli, A. Tontini, Urbino, Quattro venti, 2011 pp. 69-92, in particolare nota 6.

schiuma fuori. [...] E poiché son consapevole de' fatti d'Olimpia, la terrò sempre soggetta e la farò fare a voglia mia; e come Lampridio pone la botte a mano, ne faremo bere qualche voltarella da alcuno di tanti assassinati dall'amor suo. A che se ne accorgerà Lampridio? Che quanto più se ne beve, più ce ne resta: è forse la nostra botte della cantina che bevendo vien meno? (Della Porta 2002d, 48-49)

Questo doppio registro, denotativo e drammatico, trova la sua piena e autentica ragione d'essere nell'*ornatus* linguistico, o se si vuole nella *condita oratio* del teatro dellaportiano. Quando il cibo assume il valore estetico dell'"intruglio", e dunque colore retorico, allora il linguaggio dell'autore campano si spinge verso una *verve* espressiva di maniera, se non addirittura barocca. I fenomeni retorici che da qui possono scaturire sono vari e diversi, e massimamente legati alla ricerca dell'effetto comico: l'estetica della «profusione», dello svago pirotecnico del linguaggio, dello spirito rabelaisiano, uniti al sentimento carnevalesco della vita, della «gaia relatività», o al realismo grottesco, fanno da contraltare ai meccanismi tecnici della comicità, quali l'abbassamento, l'inversione, l'amplificazione o l'esagerazione retorica (Bachtin 2015, 23-28; Sirri 1990, 481-505). È da qui che la via del comico legata al cibo viene ad assumere nel teatro di Della Porta anche i tratti di un grottesco intenzionale: i servi, e soprattutto i parassiti, portano infatti sulla loro pelle tracce di un "fremito animalesco", che tocca le corde del «feticcio zoologico», della "bestialità" e dell'antropomorfismo (Sirri 1989c, 243). È il «dio ventre» a muoverli, sia nelle azioni, sia nel linguaggio, e a fare di loro dei veri «golomastici», come scrive Tomaso Garzoni nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (Garzoni 1996b, 1220). La fame è il vero motore del mondo, che dà modo ai servi, ai parassiti, ai maghi, agli astrologi, agli indovini e ai medicastri di strada di invadere le scene della commedia cinquecentesca italiana. I nessi fame-zoomorfismo e *fame-fama* sono nel teatro dellaportiano alla radice di una distinzione fra «carne cruda» e «carne cotta»: essi aprono a un'ulteriore ripartizione di carattere sociale tra ricchi e poveri, fra capitani spavaldi e servi, tra Innamorati e parassiti, e soprattutto allo scontro di due logiche diverse: quella del potere, delle smanie di dominio sull'Altro, del conflitto tra "onore" e "calunnia", della "nominata", e quella del mondo dei poveri, stretti dalla fame.

Partiamo dal caso del binomio *fame-fama*: nell'atto I, scena 4, della commedia dei *Duoi fratelli rivali*, il parassita Leccardo è autore di una vera e propria prosopopea della fame. «La Fame» è per lui «una persona viva, macra, sottile, ch'appena avea l'ossa e la pelle; e soleva andar in compagnia con la

Carestia, con la Peste e con la Guerra, che n'uccideva più ella che non le spade» (Della Porta 2002b, 31-32; Clubb 1965, 202-213). La paura nei confronti della fame può essere infatti vinta solo attraverso un esorcismo collettivo: il binomio arte della cucina-arte militare si configura al riguardo come una variazione del *topos* del Paese di Cuccagna, il cui modulo letterario si ricollega a una precisa tradizione illustre, classica e boccacciana, attraverso un processo di *correlatio* e *rapportatio* (Camporesi 2009², 96-97). Ha ragione Maria Luisa Altieri Biagi nel sostenere che la voracità dei giganti del poema eroicomico converge nella fame delle «gole disabitate» dei servi delle commedie (Altieri Biagi 1980, 48). Leccardo dei *Duoi fratelli rivali* viene pertanto a configurarsi come uno dei tanti «paladini della tavola rotonda di Cuccagna», che riempiono le pagine delle commedie letterarie cinquecentesche. Ci troviamo di fronte a un capriccio fantastico di Della Porta, che trova una sua precisa definizione trattatistica sempre nella *Piazza universale* di Garzoni, e che si traduce nel resoconto di un duello con la Fame sostenuto da Leccardo, narrato dal servo al Capitano Martebellonio in un confronto comico fra spavalderia e megalomania (Camporesi 2009², 96; Rak 2005, 140-141):

Ci disfidammo insieme (io e la Fame): lo stecato fu un lago di brodo grasso dove notavano caponi, polli, porchette, vitelle e buoi intieri intieri. Qui ci tuffammo a combattere con i denti. Prima ch'ella si mangiasse un vitello, io ne tracannai duo buoi e tutte le restanti robbe; e perché ancora m'avanzava appetito e non avea che mangiare, mi mangiai lei: così non fu più Fame al mondo, ed io sono luogotenente e ho due fami in corpo, la sua e la mia (Della Porta 2002b, 32).

La metafora retorica fra l'arte culinaria e l'arte militare continua fino ad arrivare alla distinzione tra «fame» e «fama», e fra «carne cruda» e «carne cotta», offerta da Leccardo con un semplice rinvio zoomorfico alla natura caratteriale del Capitano Martebellonio:

Già si è partito il pecorone. [...] Mangia carne mezza cruda e sanguigna: e dice che così mangiano i giganti, e che vuole assuefarsi a mangiar carne umana e bersi il sangue de' suoi nemici. Non arò contento se non li fo qualche burla (Della Porta 2002b, 33).

Il carattere artificiale dei procedimenti del comico qualifica anche la dialettica del cibo. L'uso ludico della lingua, il virtuosismo verbale che si attesta nella commedia erudita del Cinquecento si rinviene con forza anche nel teatro dellaportiano, dove il «comico del significato» – per usare una felice

distinzione formulata da Maria Luisa Altieri Biagi – tende mano a mano a far spazio al «comico del significante», in funzione di una più marcata definizione dell'instabilità metalinguistica dei processi mentali dei personaggi teatrali e delle loro fantasie (Altieri Biagi 1980). Il parassita è il «lirico della gola», e l'acrobazia verbale di cui si fa portavoce Gulone nella prima scena dell'atto II della *Sorella* può considerarsi da questo punto di vista esemplare. Gulone è un avo dei servi Lardone e Morfeo: in lui sopravvivono le due principali nature del parassita, la fame e il servire ai padroni per ottenere l'utile. Sono questi due paradigmi del teatro classico, descritti ampiamente da François Tristan L'Hermite nel dramma *Le parasite* (Paris, Augustin Courbé, 1654) e da Aemilius Giese in *De parasiti persona capita selecta* (1908), che Della Porta riassume gonfiando a dismisura il vocabolario della commedia. Il risultato è il sorprendente. Lardone, ad esempio, afferma nella *Tabernaria*: «Dico che vengo per *disfamare l'affamata affamataggine* del famoso mio affamamento» (Della Porta 2003a, 295, atto II, 4; Clubb 1965, 242-249). A questa dichiarazione, fa seguito una specie di «sequenza fantastica e musicale» del Pedante: «Che rumore è questo che fai con la gola, *glo, glo*, quando ingiotti?» (Della Porta 2003a, 297, atto II, 4; Pullini 1956, 304). Morfeo nella *Fantesca* dichiara al suo padrone: «Sèrvite di me, che ti servirò al servibile e all'inservibile» (Della Porta 2002e, 133, atto II, 5; Clubb 1965, 159-164); e in previsione della fame: «Me ne ricordo e straricordo così bene che lo potrei ricordare allo stesso ricordo» (Della Porta 2002e, 147, atto III, 1).

La tesi invece da cui parte Gulone è quella di far osservare l'imperfezione fisica dell'uomo: la sua invettiva è rivolta alla «capitalissima natura». L'uomo – spiega infatti il parassita – «vive per bocca e non per gli occhi, né per l'orecchie» (Della Porta 2002g, 151-152). L'immagine che questo esteta della gola si appresta a delineare ha un esito felice nel teatro dellaportiano, e si ripresenta ad esempio anche nei *Duoi fratelli rivali* rimodulata da Leccardo. Gulone immagina «budella cinquanta palmi lunghe», il ventre come un sacco, con un'apertura per vedere «cosa sia dentro e poi tornar ad affibbiarlo». Il parassita vorrebbe essere un animale che rumina dopo aver mangiato, per godere all'infinito del cibo; ciò che infatti desidera avere è un corpo mostruoso, chimerico: «fame di lupo, bocca di rana, pancia di rospo, collo di grue, denti di cagnesca, due lingue de serpente, stomaco di struzzo che bevesse come cavallo, dormisse come ghiro e cacasse come una vacca» (Della Porta 2002g, 151-152; Pullini 1956, 300-301):

Sempre ch'odo sputar filosofia da questi savioni, odo dir che la natura è stata a noi benignissima madre. Oh che mai nascessero più filosofi e che si perdesse in tutto il collegio e la razza loro: perché quando discorro fra me, trovo tutto il contrario, che la natura ci è stata capitalissima nimica nel farci del modo che ha fatto. A che proposito far duo occhi, due orecchie, due braccia, due mani, due piedi, duo spalle ed una bocca, dove sta tutta l'importanza? Ché l'uomo vive per la bocca e non per gli occhi, né per l'orecchie. A che proposito far le budella cinquanta palmi lunghe, accioché peniamo tutto un giorno fin che il cibo si rassetti, si prepari e si smaltisca, ed il gargarozzo, per lo quale sentiamo il gusto e l'esquisitezza de' cibi saporiti, di tre diti? ch'appena mangiato un boccone, cala giù, sparisce subito, come se mangiato non l'avesti. Doveva far il gargarozzo lungo un miglio, che, calando giù per quello il cibo, durasse il diletto tutto il giorno; e le budelle far tre diti, dalla gola al buco di sotto, largo e aperto, che subito inghiottito uscisse fuori e fusse l'introito uguale all'esito. A che proposito consumar tutto il corpo in gambe, in braccia e testa e 'l ventre farlo piccolo? [...] Che tanta rabbia e la disperazione, che vorrei allora con un coltello forarmi la pancia per poterlo cavar fuori e tornare a riempirlo (Della Porta 2002g, 151).

La proiezione del significante animale traslata nella tipologia umana, in questo caso del parassita, è storia antica: è infatti noto che il confronto tra la forma umana e la forma animale porta con sé tanto denotazioni figurative quanto semantiche. Se il tratto figurativo rappresenta l'ordine zoomorfo, quello semantico costituisce il tassello morale ed etico. Il repertorio dei tratti zoomorfi e morali del parassita rientra a pieno titolo in questo sistema di misurazione dei caratteri umani elaborato nel corso del Cinquecento, che ha per grimaldello culturale la presunzione epistemologica del segno stampato appunto in un tipo di carattere. Letto sotto questa luce, il discorso fisiognomico messo a punto dal parassita Leccardo si anima di riferimenti alla natura viva, ai costumi umani, all'esposizione prammatica delle virtù e dei vizi, rientrando di diritto in un'argomentazione con ambizioni da sapere antropologico totale (Bolzoni 1988, 489-495). Non bisogna del resto andare troppo lontano per trovare una descrizione del vizio della gola: l'*Etica Nicomachea* ce ne offre un esempio con la storia di Filosseno, il quale desiderava avere una faringe più capiente della canna della gorga di una gru, per gustare più a lungo il cibo. Di «elefantino corpo» e di «vorace proboscide», come afferma il Protodidascalo nell'*Olimpia*, «l'inesplebile aviditate» del parassita trova nella *Fisionomia dell'uomo* dello stesso Della Porta ulteriori supporti empirici proprio nel campo dei vizi che denotano la «parte irrazionale», o se si vuole *sorprendente* della «figura del distemperato» (Della

Porta 2013, 520, V 21). L'idea di "voracità" viene così a ricadere proprio nel ricordo dell'intemperanza di «un certo Filosseno Erissio, goloso», che «desiderava sommamente aver il collo della grue», e nell'immagine dell'elefante, «bestia stupida per l'immensa sua grandezza» (Della Porta 2013, 458, IV 199-211); e ancora nel ritratto dei «golosi», ossia di coloro che sono «voraci perché hanno gran ventre, che desia cibo, e insensati» (Della Porta 2013, 257-258, II 36), nonché conosciuti per avere

la faccia color di mèle; la bocca molto larga; i denti acuti e lunghi, fermi e usciti fuori; l'osso della gola uscito fuori; il parlar grave e debole; il collo grasso; le coste delicate e vacue; le mani delicate e torte; gli occhi oscuri, che si muovono intorno; o che si muovono, e son gonfi intorno; over grandi, fermi e rosseggianti» (Della Porta 2013, 527, V 21; Gherardini 1971).

La comicità di linguaggio è senz'altro l'aspetto più chiaramente teatrale e teatralizzato della drammatica dellaportiana. Ciò che non va dimenticato è che la commedia erudita e letteraria del Cinquecento «contiene insegnamenti diversi riguardo agli affetti delle persone civili e private». Da «questi insegnamenti» – si legge nel *De fabula* di Elio Donato, che costituisce il commento alle commedie di Terenzio più seguito dai commediografi quattrocentisti – «si impara quanto nella vita sia utile e quanto invece occorra evitare» (Scalabrini 2022). È questo un paradigma centrale nel teatro dellaportiano, dominante anche nella dialettica dell'«onto e bisonto» che lo scienziato napoletano mette in scena. L'orrido, la mostruosità, il macabro, il deforme, la sporcizia, la furfanteria, la contaminazione, o la degradazione allo stato vegetale e larvale costituiscono degli scarti dalla norma classica, o se si vuole delle deviazioni dal canone estetico e morale della *mesòtes*, dell'igiene e della purezza, il sottoprodotto di un'ordinazione e di una classificazione sistematica delle cose (Scrivano 1980, 11-13; Sirri 1989c, 233-234). Ciò vale anche nell'ambito del linguaggio, quando ad esempio Della Porta fa dire al pedante Narticoforo nella *Fantesca* che il parlare avviene per «*schemata*» precisi, definiti da Cicerone nel *De oratore* (Della Porta 2002e, 159). La dialettica del cibo fuoriesce da questi *schemata* della lingua, per trovare la sua massima collocazione nell'immaginazione, la quale però deve sottendere sempre un ordine logico e ideologico. Ce lo dice in due modi differenti il parassita Gulone nella *Sorella*, dichiarando: «Se con l'immaginazione godo» dei cibi, «che sarebbe quando fussimo su l'atto pratico?» (Della Porta 2002g, 183, atto III, 8);

e spiegando che lui «non può aver peggio, quando le cose non son bene apparecchiate, ché il buon apparecchio è il quinto elemento della tavola» (Della Porta 2002g, 156, atto II, 3).

È dunque la cosiddetta «Buccolica» a governare il mondo e le vite degli uomini, e a fare del parassita il suo più degno «filosofo». Mastica desidera essere al tempo stesso «il compratore, il cuoco e il maggiordomo»: il suo obiettivo è avere una parte per il tutto, e nello specifico «la parte di tutto quello che si pone in tavola» (Della Porta 2002d, 39). «Gran filosofo deve esser costui delle cose della Buccolica», dichiara il servo Morfeo nella *Fantesca*, spiegando che la «Buccolica» è sì la festa della gola, ma anche la celebrazione del piacere della fantasia e della parola, della scoperta della raffinatezza e della dimensione dei sensi. «Tutti», infatti, «si trovano con una parola in bocca»: c'è chi «mangia altrove», chi non ha «ancor digerito», chi vuole «perder quel pasto», o chi addirittura «digiuna», stando in silenzio (Della Porta 2002e, 132-133; Caffarelli 1999, 160-164). Tomaso Garzoni nella *Sinagoga degli ignoranti* definisce tutto ciò «immaginazioni e pensieri di pappa», ovvero «fantasie» e «chiribizzi eteroclitici» nati nella mente dei cultori e degli amanti di questa disciplina, la quale prende appunto il nome di «Buccolica» o «*Bucolica*»:

I primi pensieri di pappa son distinti ancor loro in due specie, cioè in pensieri grossi e in pensieri sottili. I pensieri e i desideri grossi son quelli che versano intorno a cibi grossi solamente [...]. I pensieri sottili versano intorno a certe cose minute [...]. Gli uomini della qual professione (come ho notato io presso Aristofane) eran somiglianti ai cadaveri che stanno nell'acqua fino al collo. Filosseno frissio fu uomo in questa academia molto perfetto perché, secondo Aristotele nell'*Etica*, pregava il sommo Giove che gli donasse il collo di grue per sentire più lungo piacere e gusto delle vivande e dal vino (Garzoni 1993, 487-489).

L'amore e il cibo condividono dunque un simile linguaggio, perché i tasselli della loro retorica si confondono nell'ambiguità. Il nesso che unisce il crudo e il cotto è da questo punto di vista ciò che incide nel passaggio dalla natura alla cultura. La cottura compie la trasformazione culturale del crudo, mentre la putrefazione è il risultato di un'alterazione naturale delle cose. Il filo quindi che collega il "fresco" e il "putrefatto" è quello appunto di rimanere a uno stadio naturale, secondo quanto si può apprendere dal ragionamento che Gulone fa all'innamorato Trasimaco nell'atto II, scena 2, della *Sorella* (Clubb 1965, 194-202):

E tu di donne e di amori? Non c'è differenza tra l'amor mio e 'l tuo; io fo l'amor con vitelle mongane, tu con vacche; carne ami tu, carne anco io, tu cruda ed io cotta, e tanto è miglior l'amor mio del tuo, quanto è miglior la carne cotta della cruda. La carne cotta è saporita ed odorata, la cruda puzza, è schiva e s'abborrisce; e come tu or fai l'amor con questa ed or con quella, e sfoghi quei tuoi sfrenati desiderii, ed io contra una tavola ben abbondante, come un sfrenato innamorato, or mordo poppe di vitelle fredde, or inghiotto i tordi grassi, che stringendoli con i denti mi cola di qua e di là il grasso, or bacio bicchieri e bottiglie piene di vini brillanti e saltellanti con saporitissimi baci, e sfogo l'ingordo desiderio del mio ventre (Della Porta 2002g, 154).

Viene dunque da condividere, anche nel caso della sensibilità e versabilità della scrittura teatrale dellaportiana, un passaggio della riflessione compiuta da Andrea Battistini a proposito dei meccanismi della retorica di fine Cinquecento e d'inizio Seicento. Quella secondo cui il «principio dello spessore semantico» e del «travestimento verbale» fanno sì che la scrittura di Della Porta si trasformi in azione, in teatro, in destrezza comunicativa. Ciò che sembra contare nel teatro di Della Porta non è infatti soltanto il risultato che l'autore raggiunge attraverso l'uso di questi meccanismi della retorica, ma «l'operazione mentale, la dinamica, il movimento con cui da un concetto trapassa rapidamente a un altro, con un'osmosi tra il vigore astrattivo dell'intelletto e la sua immediata traduzione sensibile e corporea da parte dell'immaginazione» (Battistini 2012², 137). Si prenda a mo' di esempio ciò che afferma il parassita Lupo nella commedia *La Furiosa*, quando parla «dello stomaco» simile a un «orologio» che suona al vespro (Della Porta 2003b, 20, atto II, 1). Oppure, quando lo stesso servo descrive il cibo, nel caso specifico «una torta», facendo ricorso al campo semantico della “dolcezza”. Non bisogna «fare del torto» al cibo, fargli del male, spiega in dettaglio il nostro parassita: occorre invece amarlo, facendogli appunto «molte carezze» (Della Porta 2003b, 151-152). La lingua deve dunque rendere gli onori al cibo, riceverlo senza squarciarlo con i denti. La scrittura teatrale di Della Porta passa qui dal lineare al pittorico, cioè – per usare una felice definizione di Luciano Anceschi – va oltre una visione plastica del reale. Essa, si può dire, guida l'occhio del lettore, prova a far «sentire gli oggetti nei loro elementi tattili», tende a raggrupparli insieme come i colori in pittura (Aneschi 1984, 83). Il lessico del parassita Lupo cerca infatti di coinvolgere tutti i sensi nell'atto pratico della degustazione. Il fine ultimo è appunto il diletto, il piacere, o meglio ciò che si chiama con Aristotele *il sorprendente*:

farò che la lingua ti venghi a ricevere e farti onore, e con la pontina ne facci il primo saggio; poi, toltoti sulla lingua, ti darò una stretta leggiermente con i denti e ti volgerò con gran destrezza per lo palato, finché ti cali il succo giù nella gola; poi, dandoti due altre rivolte per la bocca, te ne manderò giù a poco a poco, trattenendoti quanto si può, che quanto più mi starai in bocca più durerà il diletto (Della Porta 2003b, 151).

Nel secondo Cinquecento si assiste a una riformulazione dei rapporti tra il *docere* e il *delectare* (Mazzacurati 1977, 1-41). L'arte retorica non coincide più con l'ornato o con l'edonismo linguistico, e di questo ne hanno parlato ampiamente e in prima istanza Giuseppe Zonta, Guido Morpurgo Tagliabue e Cesare Segre. L'idea che attraverso la *lectio* si arrivi alla *dilectatio* è un convincimento nutrito da più intellettuali, come ad esempio Sperone Speroni o Giovan Battista Giraldi Cinzio. Nel secondo Cinquecento, Retorica e Poetica vengono di fatto a coincidere, e con esse anche il "momento dialettico" da intendere come forma del pensare: all'*inventio*, alla *dispositio* e alla *lectio* della Retorica, che corrispondono al *docere*, al *movere* e al *delectare* ciceroniani, corrispondono infatti il *muthos* (l'azione), il *pathos* (la peripezia) e la *lexis* (l'eloquio) della Poetica (Conte 1972, 57-68). La Retorica, come classificazione dei significati, si offre così come faccia significativa di qualcosa che sta al di là del linguaggio, cioè l'ideologia. Lo strappo ideologico che Della Porta proietta nel suo teatro agisce anche nella dialettica del cibo. La metafora rimane sempre il canale privilegiato per veicolare gli effetti dell'«ostentazione» e del «compiacimento» retorico, che costituiscono il piacere dell'apprendimento, il quale deve essere veloce e immediato. Nel campo della dialettica del cibo, il filosofo napoletano racchiude tutto ciò in un'immagine suggestiva ed efficace: quella dell'«oglia putrida alla spagnola», «la principessa, la regina, l'imperatrice di tutte le minestre», come afferma il parassita Panvino nell'atto V, scena 1, della *Chiappinaria* (Della Porta 2003c, 67-68; Clubb 1965, 232-236). L'«oglia putrida alla spagnola», si sa, è una pietanza preparata con varie carni di animali domestici e selvatici, verdure, frutta secca, formaggi e spezie, da cui si ricavava un brodo finale. È una minestra parente della *suppa 'naurea*, di cui parla Sannazaro nello gliommero *Licinio, se 'l mio inzegno fusse ancora* (Sannazaro 1999, 21-27; De Blasi 1995, 131-134; 1999, 586-587; 2007, 63-64). Presente in innumerevoli versioni nella tradizione gastronomica meridionale ed europea, l'«oglia putrida» trova un'ampia descrizione non solo nei trattati di culinaria coevi a Della Porta, come ad esempio nel noto testo *Dell'arte di*

cucinare di Bartolomeo Scappi, celebre cuoco segreto di papa Pio V, ma anche nello *Cunto de li cunti* di Giambattista Basile o nel *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes. È infatti il cibo di cui non può fare a meno Sancio Panza. L'olla o l'«oglia», letteralmente “pentola”, viene definita «putrida» o «putrefatta» per via dei lunghi tempi di cottura, da cui si ricavava un brodo che – come afferma sempre il parassita Panvino nella *Chiappinaria* – costituisce la «quinta essenza di tutte le cose» (Della Porta 2003c, 68). Il brodo (“particolare”), «cibo di grasso», è d'altra parte l'esito finale di una pluralità di prodotti e coincide a livello dell'evoluzione storica dell'arte moderna con un sistema di composizione classica di maniera, o se si vuole di classicità pre-barocca che prevede un passaggio dalla molteplicità all'unità. È il «particolare» ad essere «condizionato dal tutto»: comunque sia, per chiudere questa serie comparativa di comodo, se ciò è vero risulta altrettanto vero che anche il nostro Della Porta rientra a pieno diritto tra gli autori del teatro del secondo Cinquecento che vogliono che lo spettatore possa procedere seguendo le articolazioni della sua scrittura e della sua lingua. L'obiettivo di questo modo di vedere il mondo è quello di restituire, svelando e facendone esperienza, l'«imaginativa» per mezzo di una “logica retorica” che è un'arte più che altro d'intelligenza: è meraviglia che si accompagna alla metafora, e nella fattispecie l'immagine di un «picciol riso» che si «riverbera nel volto per significare la letizia dell'ingegno sagace» dell'autore, se si vuole recuperare una felice sintesi offerta da Tesauro nel suo *Cannocchiale aristotelico* (Eco 1990, 65; Rak 2011, 31-160).

BIBLIOGRAFIA

ALTIERI BIAGI, MARIA LUISA (1980) *Dal comico del «significato» al comico del «significante»*, in *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, pp. 1-56.

ANCESCHI, LUCIANO (1984) *Le poetiche del Barocco*, in Id., *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*, Bologna, Nuova Alfa, pp. 63-163.

BACHTIN, MICHAÏL (2015) *Introduzione (Impostazione del problema)*, in Id., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, trad. it. di M. Romano, Torino, Einaudi, pp. 3-68.

BATTISTINI, ANDREA (2012²) *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice.

BERSANI, MAURO (1983) *Farsa, intermezzo, gliommero. Appunti sul teatro del*

regno aragonese di Napoli, «Studi e Problemi di Critica Testuale», XXVI, pp. 59-77.

BOLZONI, LINA (dicembre 1988) *Teatro, pittura e fisiognomica nell'arte della memoria di Giovan Battista Della Porta*, «Intersezioni», VIII, 3, pp. 477-510.

BRILLAT-SAVARIN, ANTHELME (1997³) *La Physiologie du goût* (1825), trad. it. di D. Provenzal, *Fisiologia del gusto ovvero Meditazioni di gastronomia trascendente*, con una nota di H. de Balzac e le illustrazioni di A. Johnson, introduzione di J.-F. Revel, Milano, Rizzoli, pp. 67-73 (§ Meditazione III *Della gastronomia*).

CAFFARELLI, ENZO (1999) *L'alimentazione nell'onomastica. L'onomastica nell'alimentazione*, in *Saperi e sapori mediterranei. La cultura dell'alimentazione e i suoi riflessi linguistici*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 13-16 ottobre 1999), a cura di D. Silvestri, A. Marra, I. Pinto, vol. I, pp. 143-173.

CALVINO, ITALO (2015⁵) *La letteratura come proiezione del desiderio* (*Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye*), in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2 voll.: I, pp. 242-251.

CAMPORESI, PIERO (2009²) *La scienza del ventre. Declino e morte di Cuccagna*, in Id., *Il paese della fame*, Milano, Garzanti, pp. 83-137.

CARANDINI, SILVIA (1986) *Teatro e spettacolo nel medioevo*, in *Letteratura italiana. Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino, Einaudi, vol. 6, pp. 15-67.

CLUBB, LOUISE GEORGE (1965) *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press.

CONTE, GIUSEPPE (1972) *Dal Rinascimento al Barocco attraverso l'aristotelismo*, in Id., *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Milano, U. Mursia, pp. 57-68.

CURTIUS, ERNST ROBERT (1995) *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern, A. Francke, 1948, trad. it. di A. Luzzatto, M. Candela, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, Firenze, La Nuova Italia, pp. 147-164 (§ VII *Metaforica*).

DE BLASI, NICOLA (1995) *Per il testo dello gliommero di Sannazaro*, «Archivio Storico per le Province Napoletane», CXIII, pp. 127-149.

DE BLASI, NICOLA (1999) *Testimonianze scritte e lessico gastronomico campano (con riscontri per lo gliommero di Sannazaro)*, in *Saperi e sapori mediterranei. La cultura dell'alimentazione e i suoi riflessi linguistici*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 13-16 ottobre 1999), a cura di D. Silvestri, A. Marta, I. Pinto, vol. II, pp. 577-610.

DE BLASI, NICOLA (2007) *A proposito degli gliommeri dialettali di Sannazaro: ipotesi di una nuova attribuzione*, «Studi Rinascimentali», 5, pp. 57-76.

DE TROIA, ELISABETTA (1975) *Trasformazione di elementi dellaportiani nell'Angelica del de Fornaris*, «Studi Secenteschi», XVI, pp. 53-65.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002a) *La Trappolaria*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 213-332.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002b) *Gli duoi fratelli rivali*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-III), vol. III, pp. 1-114.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002c) *La Carbonaria*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 441-543.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002d) *L'Olimpia*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 1-93.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002e) *La Fantesca*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 95-212.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002g) *La Sorella*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-III), vol. III, pp. 115-217.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2003a) *La Tabernaria*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-IV), vol. IV, pp. 267-354 95-212.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2003b) *La Furiosa*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-IV), vol. IV, pp. 87-181.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2003c) *La Chiappinaria*, in Id., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-IV), vol. IV, pp. 1-86.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2013) *Della fisionomia dell'uomo libri sei*, a cura di A. Paolella, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 6), vol. II, pp. 115-217.

ECO, UMBERTO (1990) *I limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani.

FRYE, NORTHROP (2000²) *Anatomy of Criticism. Fours Essays*, Princeton University Press, 1957, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi.

GARZONI, TOMASO (1993) *La sinagoga degli ignoranti (1589)*, in Id., *Opere*, a cura di P. Cherchi, Ravenna, Longo, pp. 487-494.

GARZONI, TOMASO (1996a) *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi, B. Collina, Torino, Einaudi, 2 voll: II, pp. 1303-1307 (§ DISCORSO CXIX *De' buffoni o mimi o istrioni*).

GARZONI, TOMASO (1996b) *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi, B. Collina, Torino, Einaudi, 2 voll: II, pp. 1221-1235 (§ DISCORSO CVIII *De' tavernieri e golosi e ubbriachi*).

GHERARDINI, PAOLA (1971) *Problemi critici e metodologici per lo studio del teatro di Giovan Battista Della Porta*, «Biblioteca teatrale», I, pp. 137-158.

GIESE, EMIL (1908) *De parassiti persona capita selecta*, Berolini, R. Trenkel.

GIOVANELLI, PAOLA (2015) *Scenari della fame e liturgie conviviali sulle tavole del palcoscenico italiano*, in *Cultura del cibo, IV: Il cibo nelle arti e nella cultura*, a cura di M. Montanari, Torino, UTET, voll. IV, pp. 353-377.

JODOGNE, OMER (1969) *La farce et les plus anciennes farces françaises*, in *Mélanges d'histoire littéraire (XVIe - XVIIe siècle). Offerts à Raymond Lebègues*, par ses collègues, ses élèves et ses amis, Paris, A.-G. Nizet, pp. 7-18.

MAZZACURATI, GIANCARLO (1977) *Prologo e promemoria sulla «scoperta» della Poetica (1500-1540)*, in Id., *Conflitti di culture*, Napoli, Liguori, pp. 1-41.

MILANO, FRANCESCO (1900) *Le commedie di Gianbattista Della Porta*, in *Studi di Letteratura Italiana*, II, pp. 311-411.

PASETTI, LUCIA (2011) *Intellettuali nel Persa. Il parassita, sua figlia e la 'filosofia da commedia'*, in *Lecturae Plautinae Sarsinates: Persa*, XIV (Sarsina, 18 settembre 2010), a cura di R. Raffaelli, A. Tontini, Urbino, Quattro venti, pp. 69-92.

PERRUCCI, ANDREA (2008) *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699). Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso. Bilingual edition in English and Italian*. Translated and edited by F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T. F. Heck, Lanham, Maryland; Toronto, Plymouth (UK), The Scarecrow Press.

PONZIO, AUGUSTO (1999) *Cucina e scrittura*, in *Saperi e sapori mediterranei. La cultura dell'alimentazione e i suoi riflessi linguistici*, Atti del Convegno Internazionale (Napoli, 13-16 ottobre 1999), a cura di D. Silvestri, A. Marra, I. Pinto, vol. I, pp. 287-292.

PONZIO, AUGUSTO (2006) *Il corpo proprio, il cibo e l'altro: anoressia e bulimia*, in *Semiofood. Comunicazione e cultura del cibo*, a cura di G. Manetti, P. Bertetti, A. Prato, Torino, Centro Scientifico Editore, pp. 201-207.

PULLINI, GIORGIO (1956) *Stile di transizione nel teatro di Giambattista Della Porta*, «Lettere Italiane», VIII, 8, pp. 299-310.

RAK, MICHELE (2005) *Mangiar barocco in festa*, in *L'occhio del tempo. L'orologio barocco tra letteratura, scienza ed emblematica*, a cura di V. Bonito, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 137-156.

RAK, MICHELE (2011) *L'occhio barocco. Dieci lezioni su immagini, teatro e poesia da Napoli a Roma, Firenze e oltre*, Palermo, Duepunti, 2011.

REY-FLAUD, BERNARDETTE (1984) *Sémantique de la Farce*, in Ead., *La Farce ou la machine a rire. Théorie d'un genre drammatique 1450-1550*, Genève, Droz, pp. 147-176.

ROSSI, VITTORIO (1896) *Una commedia di Giambattista della Porta ed un nuovo scenario*, «Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti», s. II, vol. XXIX, pp. 881-895.

SANNAZARO, IACOPO (1999²) *Lo gliommiero napoletano "Licinio, se 'l mio inzegno"*, a cura di N. De Blasi, Napoli, Libreria Dante & Descartes.

SCALABRINI, MASSIMO (2022) *Commedia e civiltà. Dinamiche anticonflittuali nella letteratura italiana del Cinquecento*. Ravenna, Longo.

SCHERILLO, MICHELE (1884) *Gli scenari di G. B. della Porta*, in Id., *La Commedia dell'Arte in Italia. Studi e profili*, Torino, Loescher, pp. 117-194 (§ V).

SCRIVANO, RICCARDO (1980), *La norma e lo scarto. Proposte per il Cinquecento letterario italiano*, Roma, Bonacci.

SIRRI, RAFFAELE (1989a) *Teatralità e aspirazione artistica*, in Id., *Sul Teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano, pp. 165-175, già in *L'attività di G.B. della Porta*, Napoli, Libreria De Simone, 1968, pp. 82-93.

SIRRI, RAFFAELE (1989b) *Tecnificazione e virtuosismo*, in Id., *Sul Teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano, pp. 153-165, già in *L'attività di G.B. della Porta*, Napoli, Libreria De Simone, 1968, pp. 69-82.

SIRRI, RAFFAELE (1989c) *Il macabro e il deforme*, in Id., *Sul Teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano, pp. 233-246, già in *L'attività di G.B. della Porta*, Napoli, Libreria De Simone, pp. 158-172.

SIRRI, RAFFAELE (1989d) *Dall'«Olimpia» alla «Carbonaria»*, in Id., *Sul Teatro*

del Cinquecento, Napoli, Morano, pp. 275-333.

SIRRI, RAFFAELE (1989e) *Dai «Duo fratelli rivali» al «Moro»*, in Id., *Sul Teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano, pp. 334-365.

SIRRI, RAFFAELE (1990) *L'artificio linguistico delle commedie di Giovan Battista Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del Convegno "Giovan Battista Della Porta", (Vico Equense, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di M. Torrini, Napoli, Guida, 481-505.

STIEFEL, ARTHUR LUDWIG (1891) *Unbekannte italienische quellen Jean de Rotrou's*, Berlin, W. Gronau.

TERRUSI, LEONARDO (2012) *L'onomastica della novella nel dibattito teorico Cinquecentesco*, in Id., *I nomi non importano. Funzioni e strategie onomastiche nella tradizione letteraria italiana*, Pisa, ETS, pp. 101-115.

UGOLINO PISANI (1982) *Repetitio magistri Zanini coqui*, in *Due commedie umanistiche pavesi. Ianus Sacerdus, Repetitio magistri Zanini coqui*, a cura di P. Viti, Padova, Antenore, pp. 141-172.

Tra Firenze e Napoli: il rapporto tra un'inedita commedia fiorentina e la Fantasca di Della Porta

VALERIO CELLAI*

Introduzione

La *Fantasca* di Giovan Battista della Porta è una delle prime commedie composte dall'autore e tra le più rappresentate,¹ all'interno di essa viene messa in scena la storia di Essandro, innamorato della giovane Cleria, che, grazie all'aiuto del fidato servo Panurgo, si traveste da serva per farla innamorare e impedirne il matrimonio con un giovane rampollo romano, verso il quale è stata promessa in sposa dal padre Gerasto.² Questa trama si trova sostanzialmente invariata all'interno di un'inedita commedia fiorentina del secolo XVI, conservata in forma adespota e anepigrafa all'interno del solo manoscritto 836 della Beinecke Library di Yale (da ora Y).³ Si tratta di un codice cartaceo di settantasette carte, male assemblate nella parte finale e descritto brevemente all'interno del catalogo di Albert Derolez nel 2011, caratterizzato dalla fitta presenza al suo interno di correzioni di altre due mani rispetto all'autore. La commedia all'interno di Y è formata da tre distinti piani narrativi, che si alternano costantemente, intrecciando le proprie vicende

*All'interno di questo contributo verrà presentata una parte della ricerca di dottorato che sto svolgendo presso l'Università di Pisa e l'Université Lumière Lyon 2 sotto la supervisione dei Proff. Michelangelo Zaccarello e Sylvain Trousselard, che si concluderà nell'a.a. 2022/2023.

¹ La commedia è data per composta da Pompeo Barbarito al 1591, data di stampa dell'editio *princeps*, Sirri (2002, XIII e 97) individua un *terminus post quem* al 1581 nella battuta di Capitan Pantalone all'atto IV relativamente alla conquista del Portogallo da parte di Filippo II, per cui si veda più avanti nel testo. Sulla *Fantasca* si veda Giordano 2019; Sosonowski-Stala 2008. Sulla fortuna scenica della commedia, testimoniata anche dalle sue rappresentazioni nel Novecento, si veda il contributo di Franco Perelli contenuto in questo volume.

² Per il tema del *cross-dressing* nel teatro del Rinascimento si veda Giannetti 2009 e 2007; Ruggero 2005.

³ Non è stato possibile ottenere le autorizzazioni alla riproduzione di alcune immagini del manoscritto. Il codice è in ogni caso interamente digitalizzato all'interno del sito della Beinecke Library: <https://collections.library.yale.edu/catalog/10187224>. Nel corso della ricerca è recentemente emerso un nuovo testimone del testo all'interno della Biblioteca privata dei marchesi Rosselli del Turco di Firenze (ms. 226), che non è stato possibile utilizzare per il presente contributo.

soprattutto attraverso continui riferimenti, e sono tenuti insieme solamente due personaggi di raccordo: il vecchio Gianpaolo (Gerasto nella *Fantesca*), padre di Berenice (*alter ego* di Cleria), e di Giribaldo Fursola, un truffatore barese (assente nella commedia dellaportiana). La trama principale è quella del giovane Fausto che, innamorato di Berenice, si traveste da serva sotto il nome di Fioretta e si fa assumere al suo servizio da Gianpaolo, vecchio che si innamorerà di lui. Alla scoperta del futuro matrimonio di Berenice con il giovane rampollo romano Attilio, figlio del professore di *Humanitas* Placido, Fausto con l'aiuto del servo Golpe e del "parassito" Ingoia, cercherà di impedirne le nozze (come si può notare, la medesima trama della *Fantesca*). Affiancate a questo intrigo sono messe in scena le vicende di Giribaldo Fursola, un truffatore barese intento a cercare di sposare una giovane fiorentina, rubarne i soldi e tornare in patria, e di Panfilo che tenterà di opporsi alla punizione che vuole infliggergli il padre Gianpaolo, il quale vuole correggerne i comportamenti e intende mandarlo in guerra.

Sarebbe qui troppo lungo e di scarso interesse per le finalità di questi atti illustrare interamente le tre trame, ho quindi intenzione di soffermarmi solamente sulla vicenda in comune con la *Fantesca* del Della Porta, ben conosciuta ai lettori dell'autore napoletano, al fine di analizzare il rapporto tra le due commedie.

All'interno di questo saggio cercherò quindi dapprima di mostrare quali scene della *Fantesca* si ritrovino nella commedia di Y e le principali differenze onomastiche tra i due testi, per poi passare all'illustrazione attraverso alcuni esempi di quanto i due testi risultino sostanzialmente sovrapponibili. Dopo questa sezione si passerà a mostrare alcuni elementi di datazione della commedia fiorentina, in grado di collocarla anteriormente alla *Fantesca* del Della Porta, per poi concludere mostrando come alcune varianti filologiche di Y siano state recepite dal Della Porta.

La struttura e l'onomastica.

Il primo aspetto su cui occorre appuntare l'attenzione è costituito dalla struttura della commedia di Y, la quale, pur non riportando le scene nella medesima posizione della *Fantesca*, mantiene con essa uno stretto rapporto. Come si può vedere nella tabella riportata di seguito.

Fantesca	Y
Prologo	<i>Assente</i>
I.1	<i>Assente</i>
I.2	<i>Assente</i>
I.3	I.1
I.4	I.1
I.5	I.2
II.1	II.1
II.2	II.2
II.3	<i>Assente</i>
II.4	<i>Assente</i>
II.5	II.5
II.6	II.6
II.7	<i>Assente</i>
II.8	<i>Assente,</i>
III.1	II.12
III.2	II.13
III.3	<i>Assente</i>
III.4	III.6
III.5	<i>Assente</i>
III.6	III.7
III.7	III.9
III.8	III.10
III.9	III.11
III.10	III.12
III.11	<i>Assente</i>
III.12	<i>Assente</i>
IV.1	IV.3
IV.2	IV.4
IV.3	<i>Assente</i>
IV.4	<i>Assente</i>
IV.5	<i>Assente</i>
IV.6	<i>Assente</i>
IV.7	<i>Assente</i>
IV.8	IV.8
IV.9	V.7

Fantesca	Y
IV.10	V.8
IV.11	<i>Assente</i>
V.1	<i>Assente</i>
V.2	<i>Assente</i>
V.3	<i>Assente</i>
V.4	<i>Assente</i>
V.5	<i>Assente</i>
V.6	<i>Assente</i>
V.7	V.14
V.8	V.15
V.9	<i>Assente</i>

Le due commedie tendono a riportare le scene nei medesimi atti, attraverso una stringente sovrapposibilità nei primi due che va poi via via sfilacciandosi con il proseguire della vicenda. Questa non totale sovrapposibilità è dovuta sia agli intrecci aggiuntivi di Y, sia alla mancanza in quest'ultima di alcuni personaggi della *Fantesca*. Le differenze divengono poi sempre più sostanziali negli ultimi atti, dove le ingerenze delle altre trame verso la vicenda del travestito Fioretta, dovute alla necessità di chiudere le trame nei canonici cinque atti della commedia regolare, si fanno più insistenti, creando una sfasatura nella posizione delle scene delle commedie che però mantengono una loro evidente sovrapposibilità sostanziale (come sarà evidente nel corso dell'esposizione).

Variati risultano anche i nomi dei personaggi, seppur con qualche vistosa assenza, costituita dai personaggi della serva Nepita, complice di Essandro, e dei capitani spagnoli.

Fantesca	Y
Nepita	<i>Assente</i>
Essandro	Fausto
Cleria	Berenice
Gerasto	Gianpaolo
Panurgo	Golpe
Facio	Gherardo (?)
Alessio	Panfilo (?)
Pelamatti	Garzone messer Bindo
Rampino	Messer Bindo
Santina	<i>Assente</i>
Morfeo	Ingoia
Granchio	Banfolia
Narticoforo	Panfilo
Speciale	<i>Assente</i>
Capitan Dante	<i>Assente</i>
Capitan Pantaleone	<i>Assente</i>
Apollione	Ramondo
Tofano	Merlo
Cintio	Attilio (solo nominato)

I nomi della commedia di Della Porta risultano ancorati al mondo greco (Sirri 2004), mentre quelli della commedia di Y sembrano richiamare maggiormente il mondo borghese e cittadino di Firenze, dimostrando molte affinità con i nomi delle commedie coeve. L'attenzione al nome è presente sin dal teatro latino e greco, basti pensare al teatro di Plauto dove i nomi generici (*Parasitus, Puer, Lorarii, Caterva, Piscatores* ecc.) sono riservati a personaggi minori, ai quali sono dedicate parti accessorie o secondarie, mentre ai personaggi centrali sono dati nomi caratterizzanti per la funzione che devono svolgere o in contrasto con essa, facendone seguire la qualifica (Petronio 1988 e più in generale in letteratura Arpioni, Ceschin, Tomazzoli 2016). La medesima operazione avviene nelle due commedie. In alcuni casi però nel passaggio viene mantenuto il significato, ad esempio nel caso del servo Panurgo, derivato dal greco *πανούργος (panourgos)*, "furbo", "scaltro" si ha Golpe, cioè la volpe, richiamo zoologico alla furbizia del personaggio

(sostanzialmente il *servus callidus* di Plauto). Mentre invece non sembrano sussistere evidenti relazioni tra il nome del personaggio e il suo ruolo nella commedia Y. Quindi da Essandro (probabile derivato di ἐκ/ek- + genitivo di ἀνὴρ -anèr-, quindi "dall'uomo") si passa a Fausto, da Gerasto (γεραστός - gherastòs-, "anziano padrone di casa") a Gianpaolo. Mentre, nel caso dei nomi dei parassiti, Morfeo in *Fantesca* e Ingoia in Y, il nome nella commedia fiorentina risulta più aderente alle caratteristiche del personaggio, costantemente interessato a mangiare e convinto a partecipare alle macchinazioni in cambio di un pasto, come si può vedere di seguito:

Ingoia. No, se tu vuoi ch'io ti dica il vero, ch'io non conobbi mai a' miei di nessuno uomo da bene, non praticando sempre, se non con ribaldi, per insegnar loro di grammatica. Ma ché non andiamo a tavola a quel tuo banchetto, acciò vada a toccare il polso a quel pollo d'India, per vedere s'egli avessi la febbre.

Golpe. Se tu mi vuoi servire io ti prometto di sfamarti, ma e' bisogna prima che tu ti storpi in mala maniera quel tuo grefaccio, e che tu sbalestri quelle tua gambaccie; insomma, che tu ti disertati tutta la vita.

Ingoia. Golpe, io non mi saprò storpiare a modo tuo, piglia tu una scure e conciami peggio che Pasquino di Roma. Ma, avendomi a disertar la bocca, andiam prima a mangiare e poi io sono al tuo comando. (VII.5, c. 18r)⁴

In ogni caso, non si è ancora riusciti a stabilire un collegamento tra i nomi delle due commedie, che sembrano rispondere a differenti istanze drammaturgiche (il riferimento alla commedia greca per la *Fantesca* e al teatro fiorentino per la commedia di Y).

Sovrapponibilità sceniche

La sovrapposibilità drammaturgica tra le due opere risulta però evidente osservando da vicino i due testi sin dalla prima scena in comune (*Fantesca* I.3

⁴ Per la trascrizione e edizione del testo ci si è attenuti a un cauto ammodernamento, nel tentativo di bilanciare la conservazione delle particolarità grafico-fonetiche del testo con la, si sono utilizzati i seguenti criteri: riduzione del nesso -tj a -zi, in caso di -ttj in -zzi; eliminazione della congiunzione latina *et* tranne che di fronte a vocale; mantenimento del segno " ' " anche dopo una parola maschile (es. *un' uomo*); eliminazione di *h* etimologiche e pseudoetimologiche tranne nel caso di evidente riferimento alla grafia latina o a una voce culta; le maiuscole sono state ricondotte all'uso moderno; si è distinta la *o* che rinforza il vocativo dalla *oh* interiezione. Si sono sciolte le seguenti sigle: *M.* in *Messer* o *Madonna*; *V.* *S.* in *Vostra signoria* e *S. V.* in *Signoria Vostra*.

e Y I.1 cc.1r-3v). Osservando le parole di Gerasto e Gianpaolo appare evidente la dipendenza dei due discorsi, specie nella parte iniziale e finale. In queste sezioni i due, oltre ad esprimere le medesime preoccupazioni riguardo la gelosia della moglie, utilizzano le medesime espressioni, che permettono di rilevare come i due testi siano fortemente imparentati («Non è piú infelice vita al mondo di quella d'un vecchio e innamorato»/«e non è peggio che ritrovarsi vecchio et innamorato» oppure «Dove si va, Fioretta mia, mio maggio fiorito?»/«dove si va sì per tempo il mio maggio fiorito?»).

Gerasto. Non è piú infelice vita al mondo di quella d'un vecchio e innamorato; ché se la vecchiezza porta seco tutte le infirmità e imperfezioni, amor tutte le doglie e passioni - ch'una di queste non bastano diece persone a sostenerle, or pensate queste due in un sol uomo quanti travagli gli ponno dare. Io amo una che, se ben la fortuna me la fa serva, la sua bellezza me le fa schiavo; e se ben l'ho in casa, n'ho carestia: se l'ho innanzi, non posso mirarla. Son come colui che sta dentro l'acqua e si muor di sete, gli pendono i frutti sopra la testa e si muor di fame; ché l'arrabbiata cagna di mia moglie n'arde di gelosia, non la lascia un sol passo sola per la casa, e se si parte, la lascia serrata a chiave in camera con mia figlia. E se desio di starmi in casa, a mio dispetto m'è forza di starne fuori. Ma eccola qui. Dove si va, Fioretta mia, mio maggio fiorito? (Della Porta 2002,119)

Gianpaolo. Infatti, e non è peggio che ritrovarsi vecchio et innamorato; perché se la vecchiaia si tira dreto tutte l'infirmità, e l'amore tutte le passioni, io sto pensando alle volte come possino esser bastevoli dieci persone a una di queste due cose; e pure io sto saldo così vecchio a l'una e l'altra e quel ch'io non feci mai da giovane, io hallo a fare, parendo così a chi può in questa età. Ora, come questo sia possibile, quanto a me sarebbe un dar la volta al cervello, se troppo andar volessi investigando, peròfaren conto d'esser come l'arcolaio che quanto più è vecchio e meglio gira. Mi rincresce solo che io voglio tutto il mio bene a persona, che è cagione di tutti e mali; perché, se bene 'la mi è serva per fortuna voglion così le sue maniere che io le sia schiavo volontariamente, e quel che mi affligge (se bene io me la veggo sempre intorno) io son costretto a fare bene spe[sa], come e' buoi da Fiesole, tutto per cagione di quella diavola di mogliama, che come 'la si avvede ch'io le do un'occhiatella così di sospetto, se ben la sta fra il letto e 'l lettuccio, egli entra tanto rovello adosso, ch'io non ho bene per un mese. Tal ché mi conviene a mio marcio dispetto star tutto il dì fuor di casa, e se io sto un'ora ch'io non la vegga e par che mi caschi il fiato. Ma eccola a punto: dove si va sì per tempo il mio maggio fiorito? (Y, c. 1r)

Tale sovrapposibilità prosegue poi per tutte le successive scene in comune. Ad esempio, in *Fantesca* I.5 e Y I.3 (c. 3v), dove il cuore comico della scena è in entrambe costituito dall'alternarsi di battute durante le quali la reticenza a esprimere le proprie preoccupazioni di Fausto ed Essandro porta i servi a incalzarli andando a immaginare che sia successo qualcosa di molto grave:

Panurgo. Dite, che forse ci troveremo rimedio.

Essandro. Gerasto ...

Panurgo. Che cosa Gerasto?

Essandro. ... ha pur ...

Panurgo. Che cosa ave?

Essandro. ... dato ...

Panurgo. Bastonate a voi, forse?

Essandro. Volesselo Iddio!

Panurgo. Che dunque ha dato?

Essandro. ... marito a Cleria mia. Ecco venuto quel giorno che ho temuto e portato tre anni attraversato nel core! Ecco la separazione e il fine di nostri amori! Cesseranno i ragionamenti, i baci e la dolcissima conversazione!

Golpe. Dite e non temete, che forse ci rimedieremo.

Fioretta. Gian Paolo del...

Golpe. Che ha Gian Paolo?

Fioretta. Ha pure... ahimè!

Golpe. Che? La febbre?

Fioretta. ... Dato... oh!

Golpe. E che? A voi delle bastonate?

Fioretta. Volessilo il cielo!

Golpe. Oh che? Mai più ditelo!

Fioretta. Marito, alla mia Berenice.

Golpe. Oh, io pensavo che gli avessi dato il veleno.

Fioretta. Ecco venuto quel dì, che io ho tanto temuto e portato a traversato nel cuore! Ecco terminate per me ogni piacere! Cesseranno, ahimè, i nostri dolci ragionamenti e l'onesta e suave conversazione, harà pur avanti tempo il fine. (Y, c. 3v)

La principale differenza è nella sezione finale del dialogo, laddove Essandro fa riferimenti a dei baci scambiati, mentre invece Fausto nei panni di Fioretta solamente alla conversazione, sostituendo a "baci" l'aggettivo "onesta". In questa sezione è poi visibile una particolarità drammaturgica di Y rispetto alla *Fantesca* osservando come viene chiamato il protagonista

Fausto. In Y, infatti, vi è un'assoluta precisione nell'indicare questo personaggio come Fausto quando si trova vestito in abiti maschili, mentre invece lo si chiama Fioretta ogni qual volta si trova in abiti femminili. Una precisione completamente assente nel testo del Della Porta, che permette però in Y di sapere sempre con precisione con che vesti si deve presentare sul palco l'attore.

Ancora, in *Fantesca* III.2 e VII.13 (cc. 23v-24v) si assiste all'incontro tra i vecchi, il servo e il parassito, questi ultimi travestiti da pedante e figlio. La comicità della scena è data dall'equivoco generato in Gerasto e Gianpaolo alla vista di Panurgo/Golpe e Morfeo/Ingoia travestiti; i due *servi callidi* sfoggiano qui un linguaggio ricco di latinismi pretenziosi e di scarsa utilità pratica nella comunicazione, il tutto farcito da citazioni a opere latine ignorate dai *senes* e, probabilmente, anche dal pubblico, tipico del personaggio del pedante della commedia dell'arte (Sosnowski-Stala 2008; Stäuble 1991). La coincidenza con le scene è ancora una volta sorprendente: le battute sono perfettamente sovrapponibili e l'andamento scenico risulta identico. I servi faranno credere, grazie all'ottimo travestimento dei parassiti, che il matrimonio non si potrà svolgere a causa di un'improvvisa malattia contratta in viaggio (la *lupa*), suscitando la reazione contrariata dei vecchi per non essere stati avvertiti per tempo. Qualche piccola differenza vi è nel tono di alcune battute, come la seguente dove è Y a portare in scena un testo più sboccato, mentre la *Fantesca* gioca con il senso osceno creato dalla balbuzie finta di Morfeo, che fa credere allo spettatore di essere sul punto di dire una sconcezza per poi fermarsi:

Morfeo. Padre ca... ca... ...aro, quella lupa che mi ha roso la ca... ca... carne, mi è rimasta in corpo, e mi dá tanta fame che non vorrei far altro che ma... mangiare e ca... ca... camminare. (Della Porta 2002, 148)

Ingoia. Quella lupa, che mi ha roso la ca-carne, mi è rimasta in corpo e mi dà ta-tanto affanno, ch'io non vorrei fare altro che mangiare be-be-bere e cacacare. (Y, c. 24v)

Di seguito poi il detto latino citato da entrambi i servi, ulteriore dimostrazione del dialogo tra queste due commedie:

Panurgo Immo saepicule ve ne resi cerziore; e dubitando che voi non mi stimaste pentito dell'appuntamento, come viro probo, per mantenervi la parola - nam «*verba, ligant homines, taurorum cornua funes*» - ve l'ho qui condotto. (Della Porta 2002, 149)

Golpe. Immo, dubitando, che voi non mi stimasti pentito del parentado, come iurò probo, per mantenervi l'impromessa mi sono mosso: nam«*verbaliganthomines, taurorumcornuafunes*». (Y, c. 24v)

Elementi di datazione per Y e per la Fantesca

Appurata la sostanziale uniformità tra i due testi occorre chiedersi quale dei due abbia offerto il modello per l'altro. Per fare ciò è essenziale analizzare gli elementi storici presenti nelle due opere, che consentono di datarle, e quelli filologici, che consentono di rilevare quale delle due sia dipesa dall'altra e in che misura si possa caratterizzare questa dipendenza.

Dal punto di vista storico, uno dei dati più interessanti è quello offerto in Y V.14 (cc. 74r-76v) dove Golpe, in procinto di rivelare la sua identità, cambia tono, recuperando la sua dignità di nobile genovese decaduto e il suo vero nome: Landolfo. Proprio in questa scena *decimoquarta* dell'atto conclusivo, sollecitato dalle domande di Ramondo sulla sua vera identità, Golpe esordisce così:

Ramondo. S'egli mi dice per che conto e si fuggì dalla patria, e che figliuoli aveva, et il nome, se li può credere.

Golpe. Sentite adunque: quando in Genova si fece l'aggregazione de' Nobili per negozi pertinenti ad essa Republica, fumo banditi mio fratello et io, con tutta la nostra progenie.

[...]

Ramondo. Questa è la stessa verità, seguite pure.

Golpe. E però, fuggendo come ribelli con un mio figliuolo chiamato Florio, ancora in fasce, et una lattante bambina, che restò con la balia inferma a Pisa, venni a Napoli e ve lo lasciai in custodia.

Ramondo. E questo è verissimo: scioglietelo per amor mio, che troppo gran torto riceve un gentil' uomo così nobile! (Y, c. 76r)

L'*aggregazione de' nobili* a cui si sta riferendo Golpe fu un riordino della nobiltà genovese cominciato nel 1528 e proseguito fino al 1576, consistente nell'eliminazione tramite "aggregazione" tra cognomi e possedimenti di alcune famiglie al fine di porre fine alle lunghe lotte interne tra fazioni e di isolare le famiglie più sgradite al nuovo governo (Lercari 2009, Cattaneo Mallone 1987, Grendi 1974 e Bitossi 1990). La famiglia genovese dei Fregoso, cui appartengono entrambi i protagonisti, fu aggregata alla famiglia De Ferrari

e De Fornari nel 1528 e riprese il suo cognome solo nel 1576. A questi dati storici va anche associato il riferimento diretto alla casa medici presenti in quest'atto: il primo alla scena ottava, dove viene citato in ballo il *Gran Duca* dal sarto messer Bindo («Al Gran Duca lo vo' dire» Y, c. 71v). L'appellativo di Gran Duca, come noto, fu però preso da Cosimo I solamente nel 1569 da papa Pio V, e quindi la commedia fiorentina con questo riferimento dovrebbe essere stata scritta sicuramente *post* tale data. Fornendo un arco cronologico tra il 1569 e il 1576, visto che non è ricordata la riappropriazione del cognome Fregoso, avvenuta per l'appunto nel 1576.

La medesima scena è narrata nella *Fantesca* alla scena V.8 per bocca di Apollione, giunto in città alla ricerca di Essandro, figlio dello scomparso fratello:

Apollione. [...] Suo padre e io siamo fratelli, di patria genovesi, della famiglia Fregosi, che per negozi appertinenti a Stato, quando si fe' l'aggregazion di nobili in Genova, fummo sbanditi. Mio fratello con taglia di tremila ducati se ne fuggi; e son quindici nanni che non se ne intese più novella se sia vivo o morto. Già sono accomodate le cose della patria molti anni or sono; e io cercando lui venni con la casa in Roma; e per un mal serviggio promettendo io di battere mio nipote, questo si partì di casa tre anni sono, che non ho inteso più nulla se non pochi mesi sono, che era in Napoli in casa vostra. Onde partitomi di Roma, son qui venuto per saperne novella. (Della Porta 2002, 206)

La descrizione di Apollione differisce in due punti fondamentali, si fa sì riferimento, all' «aggregazione» della famiglia, ma si sottolinea come la situazione familiare sia tornata alla normalità «molti anni or sono» e non è chiara l'età di Essandro al momento dell'abbandono paterno, venendo solo ricordata la fuga del padre «quindici anni or sono». Si potrebbe quindi pensare che Il Della Porta ambienta la scena 15 anni dopo il 1576, anno in cui ricordo che i Fregoso ripresero il loro cognome, e cioè nel 1591: in perfetta coincidenza con la data dell'*editio princeps*, che ricordo uscì a stampa nel 1592, e con quanto detto da Pompeo Barbarito che la dava composta al 1591, come ricordato da Sirri (2002, XIII). A tale dato va sicuramente aggiunto come *terminus post quem* il riferimento di Capitan Pantaleone (IV 7) alla conquista del Portogallo, avvenuta per mano del re di Spagna Filippo II nel 1581. La *Fantesca* quindi, scritta tra il 1581 e il 1591, sarebbe stata composta almeno cinque anni dopo la

commedia fiorentina.⁵

Osservazioni filologiche sui due testi

Come si può notare il testo della *Fantesca* deve essere composto successivamente al testo di Y di almeno cinque anni e rimane quindi da osservare se le correzioni presenti nel manoscritto di Yale siano passate in qualche maniera nel testo della *Fantesca*. Vorrei quindi passare a parlare di alcuni punti in cui mi sembra che le correzioni al testo in Y, passino nel testo della *Fantesca*. Questi casi, seppur non numerosissimi, potrebbero dimostrare a livello filologico come il Della Porta possa aver utilizzato la commedia di Y per la composizione della *Fantesca* o possa aver assistito a una rappresentazione del testo.

Il caso più interessante lo si ha all'interno delle scene *Fantesca* III.7 e Y III.9 (cc. 34r – 35v), dove viene messo in scena il dialogo tra il vero pedante (Narticoforo per la *Fantesca* e Placido per Y) con il proprio servo messaggero (Granchio/Banfola), il quale viene redarguito per non aver recapitato il messaggio sull'arrivo del proprio padrone. Si tratta di una delle scene più significative per il paragone tra i testi sin qui sviluppato. Nel manoscritto Y la mano che verga la maggior parte del testo compone una scena in cui, oltre a Placido e Banfola, sono presenti ad osservare il dialogo tra pedante e servo anche Golpe, Fausto e Ingoia (che nella *Fantesca* corrispondono ai personaggi di Panurgo, Essandro e Morfeo). I tre personaggi sono poi successivamente cassati assieme a tutte le loro battute, lasciando quindi sulla scena solamente il pedante e il suo messaggero. La scena è semplificata, lasciando a testo, al netto delle cassature, il medesimo testo descritto dal Della Porta. Per quanto

⁵ Ritengo non sia possibile in questo senso accettare la datazione proposta per la *Fantesca* da Milano 1900, poi ripresa da Clubb 1965 e Rodda 2019, che la volevano composta al 1550 basandosi esclusivamente sulla dichiarazione dellaportiana contenuta nei *Duoi Fratelli rivali* secondo cui le commedie sarebbero state tutte scritte come «scherzi di fanciullezza» in quanto non tiene conto degli importanti dati esposti come il riferimento ai Fregoso e alla conquista del Portogallo. Rodda 2019, notando l'affermazione di Pantaleone in IV 7 ipotizza cautamente che «Nella settima scena del quarto atto, Pantaleone, uno dei due capitani spagnoli, fa riferimento alla conquista spagnola del Portogallo del 1580, dandoci un termine *post quem* quasi certamente ancora troppo prudente, visto che anche le altre commedie mostrano chiare le tracce di un lavoro certosino di riscrittura e limatura. Quanto le revisioni dellaportiane siano puramente cosmetiche o attualizzanti – e quanto invece vadano a mutare intimamente alcuni degli aspetti più rilevanti dell'opera – è un interrogativo affascinante a cui forse non si è ancora data una risposta soddisfacente, anche per via del peculiare lasso di tempo tra la data di composizione e la pubblicazione effettiva per volontà dell'autore.» (1222).

riguarda invece la sovrapposibilità del dialogo comune siamo ancora una volta di fronte a un aspetto sorprendente, come si può osservare in questi esempi:

Narticoforo. Equidem, sive ego quidem - parenthesis, - Carcine, Carcine, vereor, io dubito che tu sii allucinato, perché con tanti reiterati verbi qui dici ch'eravamo giunti. (Della Porta 2002, 156)

Placido. Equidem, sive ego quidem, parenthesis, Banfola, Banfola.
Banfola. Domine.

Placido. Vereor, io dubito che tu non sia abbacinato,⁵ poi che con tanti iterati verbiloquij mi di' che eramo⁶ giunti. (Y, c. 34r)

Narticoforo. Dic mihi vel responde mihi: non m'hai tu invento nel luogo, illic - status in loco ubi me dereliquisti, - e con i coturni ancora? (Della Porta 2002, 156)

Placido. Dic mihi, vel responde mihi: non mi hai tu inventato nel luogo illic statu in loco, ubi me de reliquisti? E con i coturni ancora? (Y, c. 34v)

In alcuni casi, tuttavia, il dialogo di Narticoforo si prolunga in battute più articolate rispetto a quelle di Placido, forse per recuperare il tempo scenico perso con l'eliminazione dei tre spettatori:

Narticoforo. Io suspico certo che tu sarai entrato dentro qualche diversorio e ti arai ingurgitato qualche anfora, medimno o congio di liquor di Bacco; e così semisepolto nel sonno, ti sarà apparso questo strano fantasma d'essere stato in casa di Gerasto, e in estasi gli facesti l'ambasciata e ancor nel somno parli meco. Onde, per saper il vero di questo fatto, bisogna che aspetti o che ti svegli dal sonno o che tu digerisca il vino e che i vapori non ascendano al cerebro. (Della Porta 2002, 156)

Placido. Lo tengo per certo, che tu abbi ingiuriato un'amphora di liquo di bacco, onde semi sepolto nel sonno ti sia apparso questo strano fantasma. (Y, c. 34v)

Alcune volte, inoltre, osservando le cassature della scena, possiamo ritrovare nella *Fioretta* alcune espressioni mantenute nella *Fantesca*. Ad esempio, nell'ultima scena citata leggiamo nell'opera del Della Porta «congio liquor di Bacco», dove *congi* è un'integrazione al testo di Yale, che inizialmente

verga «un'amphora di liquor», per poi cassare «di» e aggiungere «a' congi». Ugualmente alla battuta di Placido «io dubito che tu non sia abbacinato [...]» la parola *abbacinato* viene sostituita in *allucinato*, il medesimo lemma che ritroviamo nella battuta di Narticoforo «dubito che tu sii allucinato».

Ulteriore esempio lo si ha, anche se forse in maniera meno evidente alle scene *Fantesca* III.9 e YIII.11 (cc. 38r-40v), dove la battuta di Panurgo sembra a mio avviso risentire della seconda versione a testo di Y, che snellisce l'evocazione iniziale:

Panurgo. O amico colendissimo, ben venghi il mio Narticoforo romano!(Sirri 2002, 161)

Golpe. Chi bussa? O amico e padron mio colendissimo, voi siate il molto ben' venuto. (Y, c. 38r: versione inizialmente a testo)

Golpe. Padron mio colendissimo, voi siate il molto ben' venuto. (Y, c. 38r: versione risultante dalla cassatura)

Golpe apriva la sua battuta con una domanda retorica e domandando chi stesse bussando alla porta, per poi fingere stupore di fronte al professore romano, in parte andando contro la logica del testo che ci aveva informato che i due non si erano mai visti in precedenza e su cui si gioca l'intero inganno dei costumi orditi sinora. La cassatura lascia a testo quindi solamente l'evocazione rivolta al professore romano, similmente a quanto avviene nella *Fantesca*.

Ancora in *Fantesca* IV.1 e YIV.3 (cc. 45r – 47v), il testo della Porta riferisce a testo la lezione colta *edicole*, correzione di A alla variante casa:

Narticoforo. Il padron istesso di queste edicole. (Della Porta 2002, 170)

Pla L'hero stesso di questa casa. (Y, c. 46r: versione inizialmente a testo)

Pla. L'hero stesso di queste edicole. (Y, c. 46r: versione risultante dalla cassatura e con correzione a margine)

Come si può notare il testo di Y ha inizialmente una lezione «casa», alla quale viene preferita la voce culta (più aderente con il lessico del pedante), la medesima voce accolta poi a testo da Della Porta.

È opportuno ancora segnalare la registrazione di parte della *Fantesca* della variante di Y, che elimina il verbo iniziale e mantiene solamente l'indicazione temporale all'interno della battuta del rigattiere all'interno della

scena IV 10 per il testo dellaportiano e V 8 per Y (cc. 70v, 71r, 71v, 72r, 65r):⁶

Facio. Questa mattina venendo Pelamatti [...] (Della Porta 2002, 190)

M. Bindo. Dirovvi, stamattina [...] (Y, c. 71r: lezione trascritta inizialmente)

M. Bindo. Stamattina [...] (Y, c. 71r: lezione risultante dalla cassatura)

In Y, inizialmente, il personaggio del rigattiere (Messer Bindo) esordisce prima di iniziare il suo racconto con il verbo “dire”. Questo *incipit* deve essere risultato troppo pesante e viene quindi cassato, lasciando a testo solamente il principio del racconto e il riferimento temporale.

Queste corrispondenze filologiche, per quanto minute, unitamente alla datazione della commedia (tra il 1569 e il 1575), dimostrano la dipendenza del Della Porta da questo inedito testo fiorentino.

Conclusioni

In conclusione, le due opere risultano fortemente connesse da un punto di vista strutturale e testuale, con intere battute perfettamente sovrapponibili e un'affinità strutturale evidente. Si è quindi proceduto ad evidenziare come il testo di Y sia anteriore rispetto alla *Fantesca*, non facendo riferimento alla fine dei problemi politici della famiglia Fregoso; quest'ultima sembra aver inoltre assorbito alcune correzioni del testo di Y, permettendo di supporre che il Della Porta abbia potuto leggere o osservare il testo della commedia fiorentina e abbia poi proceduto a una rielaborazione: cambiando l'ambientazione da Firenze a Napoli, integrando le ultime correzioni del testo e procedendo a ridurre *ad unum* le complesse trame della commedia fiorentina. Siamo quindi di fronte a un interessante caso di riscrittura teatrale di due testi estremamente vicini da un punto di vista cronologico, operato da parte di uno dei più importanti letterati e drammaturghi della penisola. L'edizione critica e commentata del testo, quindi, permetterà di osservare in maniera agevole un esempio di come i testi teatrali del Rinascimento viaggiassero tra le città e i teatri della penisola e il tipo di interconnessioni (trama, personaggi, battute) che essi potevano presentare.

⁶ La sfasatura delle carte è dovuta a un errato assemblaggio del codice, che mi ha costretto a riordino generale per fornire un testo comprensibile.

BIBLIOGRAFIA

Yale University, New Haven, Beinecke Library, ms. 836 (= Y).

ARPIONI, MARIA PIA – CESCHIN, ARIANNA – TOMAZZOLI GAIA (a cura di) (2016) *Nomina sunt ...? L'onomastica tra ermeneutica, storia della lingua e comparatistica*, Venezia, Venezia University Press.

BITOSSI, CARLO (1990) *Il governo dei magnifici. Patriziato e politica a Genova fra Cinque e Seicento*, Genova, ECIG.

CATTANEO MALLONE, CESARE (1987) *I "politici" del Medioevo genovese. Il liberivilitatis del 1528*, Genova, Copy-lito.

CLUBB, GEORGE LUISS (1965) *Giambattista della Porta dramatist*, Princeton, Princeton University Press.

DELLA PORTA, GIOVANBATTISTA (2002) *Fantesca in Id., Teatro. Secondo Tomo – Commedie* a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche.

DEROLEZ, ALBERT (2011) *Yale University Beinecke Rare Book and Manuscript Library Medieval And Renaissance Manuscript catalogue*, New Haven, Yale Beinecke Library.

GIANNETTI, LAURA (2009) *Lelia's kiss: imagining gender, sex, and marriage in Italian renaissance comedy*, Toronto, University of Toronto.

GIANNETTI, LAURA (2007) *Devianza di Gender nella commedia e nella cultura del Cinquecento italiano*, «Acta Histriae», 15, 2, 399-414.

GRENDI, EDOARDO (1974) *Capitazioni E Nobiltà Genovese in Età Moderna*, «Quaderni storici», 9, 26 (2), 403-444.

LERCARI, ANDREA (2009) *La nobiltà civica a Genova e in Liguria dal comune consolare alla Repubblica aristocratica*. In *Le aristocrazie cittadine: evoluzione dei ceti dirigenti urbani nei secoli 15.-18*, Venezia, La Musa Talia, 228-362.

MILANO, FRANCESCO (1900) *Le commedie di Giovanbattista Della Porta*, in «Studi di letteratura italiana», vol. 2, 311-411.

PETRONE, GIANNA (1988) *Nomen/Omen: poetica e funzione dei nomi (Plauto, Seneca, Petronio)*, «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 20/21, 33-70.

RODDA, GIORDANO (2019) *Fisiognomica, pedanteria e capitani spagnoli. La Fantesca di G.B. Della Porta come laboratorio comico*, in *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017*, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1221-1229.

RUGGIERO, LAURA (2005) *When male characters pass as women: Theatrical play and social practice in the Italian renaissance*, «The Sixteenth century journal», 743-760.

SIRRI, RAFFAELE (2004) *Teatralità e onomastica in G. B. Della Porta*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», VI, 347-358.

SIRRI, RAFFAELE (2002) *Introduzione al testo in Della Porta, Giovanbattista, Teatro. Secondo Tomo – Commedie*, a cura di Id., Napoli, Edizioni Scientifiche.

SOSNOWSKI, ROMAN – STALA, EWA (2008) *Lo spagnolo e il latino nella Fantesca di Giambattista della Porta. Alcuni appunti*, «Studia Iberystyczne» VII, 341-355.

STÄUBLE, ANTONIO (1991) *"Parlar per lettera": il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni.

*Veleni, menzogne, segreti e trame:
Bandello in Della Porta (Gli duoi fratelli rivali)
e Shakespeare (Much Ado About Nothing)*

BEATRICE RIGHETTI

Nell'ampio corpo della critica shakespeariana, che vanta ormai tradizione più che secolare, il nome di Giovanni Battista Della Porta emerge a fatica tra quello dei suoi più noti contemporanei, quali Ariosto, Tasso e Bandello, negli studi delle fonti del drammaturgo inglese. A ricordare Della Porta sono soprattutto gli accademici che si occupano dell'eredità testuale dello shakespeariano *Much Ado About Nothing*, anche conosciuto nella sua traduzione italiana come *Molto rumore per nulla*, commedia scritta con tutta probabilità tra il 1598-1599 di cui il dellaportiano *Gli Duoi Fratelli Rivali*, composto attorno al 1590 ma stampato solamente nel 1601, viene considerato analogo. Tale trattamento riservato a Della Porta sminuisce la fama che il letterato, alchimista e scienziato napoletano godeva nell'Inghilterra rinascimentale. Per tale motivo, prima di perseguire quello che è l'intento di questo saggio, ovvero offrire una comparazione testuale del tema dell'inganno come veleno tra il testo shakespeariano e quello dellaportiano, mediati dalla loro comune fonte bandelliana, sarà necessario prendere in considerazione lo sfondo culturale e letterario in cui questo confronto si inserisce.

1. *La presenza letteraria di Della Porta nell'Inghilterra rinascimentale*

L'Inghilterra del Cinquecento subiva già da tempo una certa fascinazione per il mondo italiano. Sebbene i primi dati certi si abbiano grazie ai registri tenuti durante il regno di Enrico VIII, la presenza italiana in Inghilterra cominciò ad essere tracciata già nel XIV secolo grazie ad una lettera di Edoardo III al Doge Andrea Contarini circa l'identità di un mercante veneziano, Luca

Valaresso (Wyatt 2005, 20). Nei secoli successivi, la presenza veneziana sull'isola si concretizzò attraverso sia il commercio che la rete diplomatica veneziana che cominciò a stringersi attorno ai due paesi soprattutto dopo il 1496, anno in cui Enrico VIII aderì alla Santa Alleanza anti-francese sotto richiesta del Senato di Venezia. Tali legami si fortificarono anche grazie ai viaggi di letterati italiani nell'isola inglese. A questo proposito sembra utile ricordare Giovanni Boccaccio, Baldassarre Castiglione – arrivato in Inghilterra per fare le veci di Guidobaldo da Montefeltro in occasione della sua investitura come Knight of the Garter¹ da parte di Enrico VII – e il meno famoso Michelangelo Florio (c. 1550), padre di John Florio, futuro insegnante di italiano di Elisabetta I. La sovrana poliglotta utilizzava con precisione la lingua italiana e amava circondarsi di consiglieri ed artisti provenienti dalla penisola; primo fra tutti, Giovanni Battista Castiglione, che diventò il legame principale che Elisabetta ebbe con il mondo esterno una volta imprigionata nella Torre di Londra nel 1554.

La pervasività della cultura italiana in Inghilterra si osserva soprattutto durante il regno di Elisabetta, quando ne ebbero beneficio anche gli strati inferiori della popolazione, che godettero dell'installazione dei primi teatri per marionette e burattini di tradizione italiana. È interessante notare, come scrive Susan Young, che la presenza di tali spazi anticipò di tre anni la costruzione del primo teatro pubblico londinese, The Theatre, voluto da James Burbage a Shoreditch nel 1576 (Young 1996, 9). Verso la fine degli anni Settanta del Cinquecento, Burbage stesso entrò in contatto con uno dei primi teatranti italiani in Inghilterra, Drusiano Martinelli, a cui fu concesso di portare le sue commedie sui palchi londinesi nonostante le restrizioni dovute all'imperversare della peste. Oltre a quella teatrale, anche la scena musicale poteva contare su talenti legati all'Italia. La corte stessa di Elisabetta ospitava musicanti di origine italiana, come dimostrato dalla famiglia Bassano di cui fanno parte Alfonso Ferrabosco il giovane, compositore di brani per alcuni *masques* di Ben Jonson,² ed Aemilia Bassano Lanyer, una delle prime scrittrici inglesi e possibile volto della "dark lady" dei sonetti shakespeariani.³ Difficile, inoltre, dimenticare l'operazione editoriale di Richard Field, John Charlewood

¹ Il Nobilissimo Ordine della Giarretteria (Order of the Garter) è il più antico ordine ed elevato cavalleresco d'Inghilterra, istituito da Edoardo III nel 1348.

² Ad esempio, *The Masque of Blackness* (1605), *Hymenaei or The Masque of Hymen* (1606), *Volpone* (1606) e *The Masque of Beauty* (1608).

³ Per approfondire il tema, si consiglia C. CAPORICCI, *The Dark Lady - la rivoluzione shakespeariana nei Sonetti alla Dama Bruna*, Perugia, Aguapiano, 2013.

e John Wolfe, che vide la pubblicazione «a Londra [di] una quarantina di libri in italiano» (Villani 2010, 97). Tra questi editori, il contributo maggiore fu quello di Wolfe che si avvalese della collaborazione di Petruccio Ubaldini e di altri esuli religiosi italiani come Giacomo Castelvetro (*ibidem*, 93) e pubblicò – seppur non sempre legittimamente – opere di Machiavelli, Aretino e Della Porta, come nel caso di *De furtivis literarum notis vulgo de ziferis, libri IIII* (1591).

Il poco spazio concesso a Della Porta da parte della critica shakespeariana, quindi, non è riflesso della sua effettiva assenza nella letteratura del periodo. Alcuni, come George Luise Clubb, al contrario, si spingono tanto in là da affermare che

in Elizabethan / Jacobean England, the Italian plays most often translated or adapted were not those of Ariosto, Aretino, Machiavelli or any other familiar name, but were instead those of the Neapolitan ‘Mago’, author of the *Magianaturalis*, whose comedies, *La Cintia*, *Gli duoi fratelli rivali*, *La sorella*, *L’astrologo*, *La Trappolaria*, and possibly *La furiosa* and *La fantesca* all traveled in print across the English Channel during his lifetime (Clubb 2015, 112).⁴

Sebbene paia difficile provare la maggior pervasività delle commedie di Della Porta rispetto a quelle di Aretino e Machiavelli nella scena inglese, è indubbia la sua influenza sulla scrittura dell’epoca. Come notato da Mary Augusta Scott, Walter Hawkesworth, membro del Trinity College e attore amatoriale, adattò più di una volta le opere dellaportiane all’erudita atmosfera letteraria dell’università di Cambridge. Il suo *Labyrinthius: Comœdia habita coram Sereniss. Rege Jacobo in Academia Cantabrigensi*, la cui composizione è stimata tra il 1602 e il 1606, riprende ed espande *La Cinthia* di Della Porta (1567), che viene così portata nella sua versione inglese davanti a Giacomo I durante la sua visita a Cambridge nel 1622-3 (Scott 1916, 211). Lo stesso si può dire per un’altra opera di Hawkesworth, *Leander*, traduzione de *La Fantasca* di Della Porta (1567) e messa in scena al Trinity College prima nel 1598 e poi tra il 1602 e il 1603 con lo stesso Hawkesworth nei panni del protagonista (*ibidem*, 218). Sempre in ambito accademico, la dellaportiana *La Penelope*, composta probabilmente attorno al 1580 e pubblicata nel 1591, sembra aver influenzato

⁴ «[n]ell’Inghilterra elisabettiana/giacomiana, i drammi italiani più spesso tradotti o adattati non sono quelli di Ariosto, Aretino, Machiavelli o di altri nomi a noi familiari, ma piuttosto del ‘Mago’ napoletano, autore di *Magia naturalis*, le cui commedie *La Cintia*, *Gli duoi fratelli rivali*, *La sorella*, *L’astrologo*, *La Trappolaria* e probabilmente *La furiosa* e *La fantesca* viaggiarono in stampa attraverso il canale inglese già durante la vita del loro autore». Le traduzioni sono opera dell’autrice dell’articolo tranne ove altrimenti segnalato.

lo *Ulysses Redux (Odysseus Returned)* di William Gager. Il dramma, composto per essere messo in scena al college oxoniense di Christ Church il 6 febbraio 1592 e pubblicato lo stesso anno, mostra diverse somiglianze tematiche con quello di Della Porta: Gager non solo pare riprendere dai personaggi dellaportiani di Icarius e Antinoo le argomentazioni che Amphinomous rivolge a Penelope a favore del secondo matrimonio della donna, ma anche espande in modo simile a quello dell'autore napoletano il ruolo della serva Melantho e il suo rapporto con Eurymachus (Demetriou 2015, 92). Tuttavia, l'opera di Della Porta che maggiormente circolò nell'Europa del tempo non è una commedia, bensì un trattato di crittografia. Il *De furtivis literarum notis vulgo de ziferis, libri IIII* venne stampato a Napoli nel 1563 e pubblicato in due edizioni in Inghilterra da John Wolfe nel 1591: la prima riporta una dedica per Henry Percy, conte di Northumberland, e indica Londra come luogo di edizione e John Wolfe come editore; la seconda, invece, mostra una nota tipografica apparentemente italiana, che Wolfe, come sua abitudine, aveva falsificato (Tomita 2016, 17). Oltre al *De furtivis literarum*, anche un altro testo dellaportiano ricosse un certo successo in ambito inglese. Si tratta del *Magia naturalis*, trattato di magia naturale pubblicato nella sua *princeps* nel 1554 in quattro volumi e successivamente ampliato a venti nel 1558. Sebbene con un secolo di ritardo, il testo dellaportiano giunse sugli scaffali inglesi come *Natural Magick . . . in twenty books* in due edizioni (1658, 1669), affiancandosi così a libri di fama europea del calibro di *Secreti* (1555) di Alessio Piemontese, pseudonimo di Girolamo Ruscelli. Alla luce di quanto sin qui esposto, è possibile notare come l'ampia circolazione della produzione di Della Porta in ambito inglese permetta un confronto tematico tra lo shakespeariano *Much Ado about Nothing* (1598-1599) e il suo analogo dellaportiano *Gli duoi fratelli rivali*, composto nel 1590, ma pubblicato solo nel 1601, prendendo come punto di partenza la loro comune fonte, ovvero la novella I.XXII di Matteo Bandello (Bandello, Flora 1942).

2. *Gli duoi fratelli rivali* in *Much Ado About Nothing*

Narrata da Scipione Attellano e ambientata nella Sicilia del 1258, la novella bandelliana racconta della storia d'amore tra Timbreo di Cardona, «cavaliero e barone» (292) al servizio di Re Piero di Ragona, e Fenicia Lionata, figlia del gentiluomo Lionato de' Lionati e «oltre ogn'altra de la contrada [...] gentilesca, avvenente e bella» (292). Innamoratisi a prima vista, i due giovani

amanti vedranno i loro piani matrimoniali subire un brusco arresto a causa del subdolo tranello ordito da Girondo Olerio Valenziano, amico fraterno di Timbreo ma innamorato anche lui di Fenicia. L'amore non corrisposto acceca l'animo di Girondo, che pianifica di far saltare le nozze tra i due innamorati e salvare Fenicia dall'ignominia di un matrimonio andato a monte proponendosi lui stesso di sposarla al posto di Timbreo. Per fare ciò, Girondo ordina ad un cortigiano, suo complice di confidare a Timbreo che Fenicia si incontra con un amico fittizio «quasi due e tre volte la settimana, [il quale] si va a giacer seco e gode de l'amor di lei» (295). La calunnia si concretizza nel momento in cui Timbreo cede al sospetto e decide di spiare Fenicia quella notte stessa, in cui una messa in scena ordita da Girondo conferma la disonestà dell'amata. Tramutato il suo amore in odio, Timbreo decide di ritirare la proposta di matrimonio a causa dell'infedeltà di Fenicia («che altro marito tu ti proveggia, sì come d'altro amante ti sei prevista, o vero quello pigli a cui la tua verginità donasti», 300), che al sentire queste parole impallidisce e cade a terra senza sensi. Nei giorni successivi, in città si diffonde la notizia della morte di Fenicia, stroncata dal troppo dolore, che nutre i sensi di colpa di Timbreo e Girondo. Quest'ultimo decide di confessare l'inganno all'amico ed insieme vanno a chiedere perdono al padre di Fenicia, che richiede come penitenza che Timbreo mantenga la promessa matrimoniale e sposi la figlia minore Lucilla. La vicenda si conclude con il rito nuziale, durante il quale viene svelato il secondo inganno della novella: la giovane Lucilla altri non è che Fenicia, la cui miracolosa guarigione era stata appositamente taciuta dalla famiglia Lionato per svelare la trama ordita ai danni di Timbreo e della giovane. Il finale ristabilisce, quindi, l'equilibrio iniziale della commedia, risana la reputazione dei suoi protagonisti e celebra le doppie nozze di Timbreo e Fenicia e di Girondo e Belfiore, sorella di Fenicia, omaggiate da ricchissime doti elargite dal Re Piero di Ragona in persona.

Gli antecedenti letterari della novella bandelliana affondano le loro radici già nel mondo classico con *Le avventure di Cherea e Callioe* (I-V d.C.) di Caritone di Afrodisia per riapparire nel XV secolo in *Tirant lo blanch* (1490) di Joanot Martorell e nei Canti IV-V dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto (1516), che costituiscono una lettura particolarmente gradita al pubblico inglese nella traduzione di Sir John Harington (1591). Nell'opera, infatti, è Polinesso ad ordire la calunniosa trama ai danni della principessa Ginevra e del suo amato Ariodante grazie all'aiuto di Dalinda, serva di Ginevra. Quest'ultima, vestiti i panni della padrona, convince Ariodante dell'infedeltà dell'amata spingendolo a scappare e abbandonando la principessa. L'inganno verrà

svelato da Dalinda stessa che, in pericolo di vita per mano di Polinesso, viene salvata da un misterioso cavaliere, Ariodante sotto mentite spoglie, al quale racconta la sua sfortunata storia.

Sebbene in ambito inglese non si abbiano traduzioni dirette della novella bandelliana, questa pare essere stata rimaneggiata da Peter Beverly in *Ariodante and Genevra* (1566), dove il protagonista riceve maggior spazio drammatico rispetto al vile Polinesso al fine di delineare in modo più convincente la sua credulità e poca fede nell'amata. Dopo gli anni Sessanta del Cinquecento, la ricezione inglese della vicenda sembra essere stata favorita dalla traduzione francese di François de Belleforest nelle sue *Histories Tragiques* (1569; Volume III, Storia 16). Nel 1576, George Whetstone inserisce "the discourse of Rinaldo and Giletta" nel suo *The Rocke of Regard*, in cui sembra combinare elementi ariosteschi, quali la fittizia dipartita di Rinaldo e il suo ritorno in scena verso la conclusione della storia, ad altri bandelliani, quale il ruolo focale dell'udito nella creazione di inganni e fraintendimenti (Bullough 1957). Vent'anni più tardi, anche Edmund Spenser rielabora la vicenda in chiave allegorica nel Canto IV, Libro II del *The Faerie Queene* (1590), dove il protagonista incontra Sir Guyone e viene messo a parte della sua tragica storia d'amore. Ai fini della presente analisi, è necessario notare come né Beverly, Whetstone, né Spenser utilizzino estesamente la correlazione tra le immagini della calunnia e del veleno. In Beverly questa associazione affiora in soli tre momenti: nella dedica a Mr Peter Reade, dove l'autore si riferisce alle malelingue che criticheranno il suo lavoro come «avvelenate» e «malevole» (10);⁵ nel passaggio sulle conseguenze che la calunnia dell'amata ha su Ariodante, che percepisce le proprie emozioni come una sostanza maligna che gli bolle nel petto («[f]or see, as belching poison broils, / within the panting breast», 1472-1473); nel passaggio sugli effetti della conversazione tra il malevolo duca e la complice Dalinda, che viene contagiata dall'ambizione del primo dopo essere stata «punta» dalla sua «lingua ingannatrice» («[s]aid crafty duke, and there with stays, / his false deceitful tongue: / The sting whereof, so servantly / hath our Dalinda stung. / And eke that vile ambition, / hath so infect the maid», 1670-1675). Mentre in Whetstone questa correlazione è del tutto assente, in Spenser sembra essere suggerita dal mezzo che Sir Guyon utilizza per rifarsi sull'amico traditore e calunniatore, ossia il veleno («[o]f deadly drugs I gaue him drinke anon, / And washt away his guilt with guiltie potion»,

⁵ «the poisoned hate of the stinking tongue, the malicious scorns of the envious head».

II.iv.xxx).⁶

Oltre ai sovracitati adattamenti letterari, la storia d'amore bandelliana interessò anche i palchi italiani ed inglesi. *Il Fedele* (1579) di Luigi Pasqualigo, ad esempio, che segue la trama e lo sviluppo dei fatti dei suoi precedenti analoghi, godette di grande fortuna tra i suoi contemporanei e sbarcò nella scena teatrale inglese prima nella forma del dramma latino *Victoria* (1580-3) di Abraham Fraunce, rappresentato a Cambridge, e poi nel più felice *Fedele and Fortunio* (1585) di Anthony Munday.

Sebbene si presuma che Shakespeare conoscesse le opere di Bandello, Ariosto, Spenser, Belleforest e, seppur con maggior incertezza, Munday, alcuni studiosi ritengono che *Gli duoi fratelli rivali* di Della Porta sia la commedia che maggiormente si avvicini a *Much Ado About Nothing* (Bullough 1957, 69). Astenendomi da giudizi così definitivi, intendo piuttosto sottolineare come l'opera dellaportiana possa ricevere maggior spazio critico nei *source studies* shakespeariani alla luce delle similitudini tematiche che riporta con *Much Ado about Nothing* e grazie alle quali si differenzia dalla fonte comune bandelliana.

3. *Inganni, tradimenti e sottotrame in Bandello, Della Porta e Shakespeare*

Come ricordato precedentemente, la novella bandelliana racconta di un solo fondamentale inganno, ossia quello perpetrato da Girondo ai danni dell'amico fraterno Timbreo e messo in atto dai servitori del primo. L'intera vicenda ruota attorno a questo tradimento che nasce dall'inventiva corrotta di Girondo e viene svelato soltanto dopo la morte apparente di Fenicia. La commedia dellaportiana, così come quella shakespeariana, invece, complicano la narrazione, probabilmente per beneficio dell'orizzonte teatrale, inserendo altri inganni nella trama e nelle sottotrame della vicenda.

I duoi fratelli rivali lega fortemente lo svolgimento dell'azione ad una serie continua di peripezie ed imprevisti causati dalla diffidenza e gelosia dei due fratelli protagonisti. Ambientata nella Salerno del XVI secolo e non più nella bandelliana Messina di tre secoli precedenti, la vicenda si apre con un primo inganno – assente nella novella originaria – che coinvolge non tanto due compagni di guerra uniti da «fratellevole amicizia» (292), bensì due fratelli di

⁶ «Gli diedi da bere delle droghe mortali, / e così lavai via la sua colpa con un preparato altrettanto colpevole».

sangue, Don Ignatio e Flaminio, che segretamente amano la stessa donna. In questo primo inganno, Don Ignatio spera di deviare le attenzioni amorose del fratello dall'amata Caritia dichiarando falsamente di essere innamorato della figlia del Conte di Tricarico («[i]o per ingannar mio fratello, che non s'imagini, che ami costei lo fò trattar matrimonio con la figlia del Conte», A4v). Nella scena successiva, tuttavia, l'inganno viene svelato dal servo di Flaminio, che gli consiglia un modo sicuro per avere immediata prova della falsità di Ignatio: «diteli che il Conte è contento dargli 40.000 scudi pur che la sposi [la figlia] per questa sera e se [Don Ignatio] non troverà qualche scusa per isfuggir, o prolungar le nozze, cavatemi gli occhi» (A8r). Nel secondo atto della commedia, questo secondo, nuovo inganno viene a sua volta svelato da Simbolo, servo fedele a Don Ignatio. Incontratosi con Flaminio e il suo servitore, Simbolo viene messo a parte della buona nuova circa il consenso del Conte di Tricarico alle nozze tra sua figlia e Don Ignatio e corre da quest'ultimo per avvertirlo anzi tempo così da non cadere nel tranello fraterno («che sia un fingimento di vostro fratello di scoprir l'animo vostro, se stiate innamorato d'alcuna donna», B4r). Don Ignatio riesce quindi a convincere il fratello di essere felice dell'imminente matrimonio con la figlia del Conte e guadagna quel poco tempo che gli serve per organizzare le nozze con Caritia, di cui Flaminio viene messo a parte solo qualche ora prima della loro realizzazione. È a questo punto della vicenda che si inserisce l'inganno bandelliano. Il servo di Flaminio – e non Flaminio stesso come invece in *Bandello* – prende in mano la situazione e definisce il piano per calunniare Caritia di modo che Ignatio rifiuti di sposarla («uno solo sospetto scompiglia il tutto. Diremo che molto tempo prima, voi ci havete fatto l'amore e godutala», D1r). A questo, aggiunge un particolare realistico che dovrebbe contribuire a rendere l'accaduto verisimile, ossia che Caritia avrebbe ceduto al corteggiamento di un terzo uomo per via della riconosciuta povertà in cui versa la sua famiglia, e conclude con il caratteristico invito a mostrare il tradimento a Don Ignatio stesso («[e] bisognando faremo che [Don Ignatio] lo veggia come fargli veder di notte che alcuno entri in casa sua, mostrargli veste sue, gioie che portò quel giorno della festa, o de doni propirj mandati, e per mezzo della notte agevolmente si può far vedere una cosa per un'altra», D1v). Come nella novella bandelliana, l'inganno principale va a segno e Don Ignatio rifiuta pubblicamente Caritia, che sviene dal dolore.

A questo primo filone di inganni tragici, segue un inganno comico che porterà al classico riconoscimento e al gioioso finale della commedia. Seguendo la tradizione bandelliana, i due fratelli si ritrovano dopo che

Flaminio ha confessato il proprio ruolo nella morte di Caritia e chiedono pietà al padre della giovane, che acconsente al perdono solo se Don Ignatio sposi una cugina di Caritia come risarcimento morale. Mentre in Bandello, Timbreo e Girondo eseguono immediatamente gli ordini del futuro suocero, i due fratelli rivali dellaportiani riescono a discutere anche su chi sia maggiormente colpevole e debba quindi prendere in moglie la giovane sconosciuta. Tale litigio – comico agli occhi dello spettatore – fa da motore per lo svelamento del quarto inganno: la madre di Caritia confessa che la figlia non solo è sempre stata viva, ma che anche è pronta ad accettare le scuse di Don Ignatio e prenderlo come suo sposo.

Come Della Porta, anche Shakespeare provvede a moltiplicare gli inganni bandelliani a favore dell'azione drammatica. Tuttavia, questi non si mostrano nella vicenda di Hero e Claudio, che ospita gli inganni principali della novella originaria quali la messa in scena del tradimento e lo svelamento della morte apparente della protagonista, ma nella sottotrama comica, dove i nuovi stratagemmi mirano a fare innamorare tra loro gli arguti e sprezzanti Beatrice e Benedick. Per fare ciò, il saggio Don Pedro chiede la collaborazione di due gruppi di personaggi – Claudio e Leonato da un lato, Hero, Margaret e Ursula dall'altro – al fine di creare conversazioni apparentemente private, ma in realtà costruite a tavolino, che i due giovani possano origliare e dalle quali scoprire di essere amati dal loro comico rivale.

In tali scene, comunemente indicate come 'eaves-dropping scenes', Benedick scopre che Beatrice lo ama segretamente ma che non vuole rendere noti i suoi sentimenti per paura dello sdegno del suo amato («[she] railed at herself, that she should be so immodest to write to one that she knew would flout her», II.iii.140-2).⁷ La sua apparente antipatia verso Benedick viene spiegata come un'astuta farsa, una difesa di sentimenti più profondi e apparentemente impronunciabili («but most wonderful that she should so dote on Signior Benedick, whom she hath in all outward behaviors seemed ever to abhor», II.iii.97-9).⁸ Queste parole contagiano l'animo di Benedick («[h]e hath ta'en the infection», II.iii.122),⁹ che chiude la scena interrogandosi sui proprio sentimenti: «but doeth not the appetite alter? [...] No, the world must be peopled. [...] Here comes Beatrice. By this day! she's a fair lady»

⁷ «Si rimprovera d'esser diventata tanto sfacciata da scriver a uno che sa benissimo che le riderebbe in faccia».

⁸ «ma la cosa più straordinaria è che si è incapricciata proprio del signor Benedick, che stando alle apparenze sembrava detestasse».

⁹ «S'è infettato. Tenete duro».

(II.iii.233-6).¹⁰ Il suo ritrovato affetto per la giovane, tuttavia, non viene reciprocato fintanto che anche lei non cadrà nel tranello ordito dalle sue confidenti nella scena successiva.

In Atto III Scena I, l'inganno comico che coinvolge Beatrice si muove allo stesso ritmo di quello precedente, seppur presentando un'inversione di ruoli. Beatrice passa da oggetto del *gossip* a protagonista da attirare nella trama amorosa tessuta da Hero, Margaret e Ursula, che commentano come sia Benedick questa volta a soffrire per un amore taciuto e non corrisposto («[t]herefore let Benedick, like cover'd fire, / Consume away in sighs, waste inwardly: / It were a better death than die with mocks», III.i.77-9).¹¹ Come Benedick prima di lei, anche Beatrice crede in quanto origliato e converte il suo proverbiale orgoglio in affetto («[w]hat fire is in mine ears? [...] Contempt, farewell! and maiden pride, adieu! [...] And, Benedick, love on; I will requite thee», III.i.107-11).¹²

Nonostante il suo intento positivo, tale inganno deve necessariamente dipanarsi sul finire della commedia, che propone un tradizionale doppio matrimonio. Mentre quello tra Hero e Claudio segue il canone bandelliano presentando il pentimento del giovane soldato e il conseguente svelamento dell'identità della sua sconosciuta sposa, il matrimonio tra Beatrice e Benedick soffre di una fugace crisi nel momento in cui i due giovani si confrontano e scoprono che i loro sentimenti erano stati sagacemente costruiti dai loro amici e parenti:

Benedick. Do not you love me?

Beatrice. Why, no; no more than reason.

Benedick. Why, then your uncle and the prince and Claudio

Have been deceived; they swore you did.

Beatrice. Do not you love me?

Benedick. Troth, no; no more than reason.

Beatrice. Why, then my cousin Margaret and Ursula

Are much deceived; for they did swear you did.

Benedick. They swore that you were almost sick for me.

Beatrice. They swore that you were well-nigh dead for me.

Benedick. 'Tis no such matter. Then you do not love me?

¹⁰ «Ma i gusti non posso cambiare? [...] No, il mondo dev'esser popolato. [...] Ma ecco Beatrice che viene. Perdio, è proprio bella».

¹¹ «Che si consumi Benedick, piuttosto, deperisca lui interiormente, come la fiamma sotto la cenere. È meglio che morire di ridicolo».

¹² «Mi fischiano le orecchie! [...] Addio disprezzo, addio orgoglio virginale! [...] Oh, Benedick, continua pure ad amarmi, saprò rimeritarti».

Beatrice. No, truly, but in friendly recompense. (V.iv.76-83)¹³

La natura comica dell'opera certamente risolve questo impasse e mette i due sdegnosi co-protagonisti davanti all'evidenza delle loro emozioni tramite uno stratagemma piuttosto convenzionale, ossia la scoperta di componimenti poetici di loro pugno che dichiarano il genuino amore dell'uno per l'altra e viceversa.

Prima di addentrarci nell'analisi figurativa dell'inganno, è bene sottolineare delle differenze sostanziali nella gestione drammatica di questo tema nelle tre opere qui comparate. Ne *I duoi fratelli rivali*, la duplicazione degli inganni presenti nella fonte bandelliana viene tessuta all'interno della vicenda principale con una coerenza narrativa tale da renderli necessari allo sviluppo organico della trama. Le bugie e gli intrighi orditi dai servitori dei due fratelli precipitano l'inganno bandelliano, diventando passaggi focali per la costruzione del ritmo e dei rapporti drammatici nel testo. In *Much Ado about Nothing*, invece, Shakespeare opta per la modalità drammatica opposta e mantiene i nuovi inganni da lui escogitati paralleli alla vicenda dei protagonisti Hero e Claudio. Le 'eaves-dropping scenes' fanno da contrappunto comico al dipanarsi sempre più drammatico della trappola di cui è vittima Claudio, ma non si mostrano come ingranaggi essenziali al suo movimento. Al contrario, le scene delle due coppie di amanti possono quasi essere lette indipendentemente le une dalle altre dal momento che vengono rette da degli inganni ben distinti tra loro: Hero e Claudio rispondono al tranello bandelliano del finto tradimento, mentre Beatrice e Benedick alle finte confessioni, o 'eaves-dropping scenes'. Sembra quasi naturale, quindi, che le due trame shakespeariane si risolvano parallelamente nell'ultima scena della commedia, che prevede il doppio matrimonio dei due "fratellevoli amici". In questo passaggio si inserisce un altro punto di diversità tra Shakespeare e i suoi precedenti italiani rispetto alla gestione dei personaggi. Mentre Bandello e Della Porta fanno in modo che la vera identità di Fenicia e Caritia rispettivamente venga svelata dai genitori come forma di pietà e ricompensa alla luce del pentimento dei loro futuri generi, il drammaturgo inglese lascia

¹³ *Benedick.* Non mi amate? / *Beatrice.* No, non più della ragione. / *Benedick.* E allora tuo zio, il principe e Claudio si sono ingannati, hanno giurato che mi amavi. / *Beatrice.* E tu non m'ami? / *Benedick.* Certo che no. Non più di quanto comandi la ragione. / *Beatrice.* E allora mia cugina, Margaret e Ursula si sono ingannate di molto, perché hanno giurato, invece, che mi amavi. / *Benedick.* Hanno giurato che te ne facevi una malattia. / *Beatrice.* Hanno giurato che ne morivi. / *Benedick.* Lascia perdere. Quindi non mi ami? / *Beatrice.* No di certo, solo per risarcimento d'amicizia.

piena agentività ad Hero, che si rivela autonomamente a Claudio nel momento in cui questo si dichiara pronto a sposare una donna che non ama per espiare la sua colpa («[a]nd when I lived, I was your other wife», V.iv.60).¹⁴

La differenza principale tra i tre autori si riscontra, però, proprio nelle immagini associate alla tematica fondante dell'inganno. Mentre in Bandello questa viene solo accennata per lasciare maggior spazio alla gelosia e all'ira come cause del malessere dei personaggi coinvolti nel piano calunnioso di Girondo («o vero, restando [Timbreo] morto, finire in un'ora tanti affanni [...] assalito da fierissimo cordoglio si sentì tutto svenire», 298), in Della Porta e Shakespeare la tematica dell'inganno assume una rilevanza maggiore, probabilmente grazie anche all'infittirsi degli intrighi a beneficio della scena drammatica. In tale contesto, il campo semantico dell'inganno si arricchisce di due immagini ugualmente letali che esprimono il potenziale mortale delle parole, lo "spiedo" e il veleno.

4. *La calunnia, la spada e il veleno*

Nell'analisi della caratterizzazione della calunnia nei testi di Della Porta e Shakespeare, la novella bandelliana fornisce esigui appigli di comparazione. In essa, infatti, rari sono i richiami autoriali a campi semantici specifici per definire la natura o gli effetti della calunnia, che si collega evidentemente a stati di grave malessere senza, però, che essa venga caratterizzata da immagini specifiche. Seppur apparentemente letale per la giovane, l'infamia a cui Fenicia viene sottoposta è descritta senza associazioni particolari, ma come una generale «doglia che io acerbissima sento e che mi va a poco a poco trocando lo stame de la vita» (301). Ugualmente, la sofferenza di Timbreo viene mostrata nei suoi effetti pratici, ma senza l'appoggio figurativo di immagini metaforiche («nulla o poco mangiò [...] giudicava che più morto che vivo fosse», 297). L'unica eccezione a questa tendenza espressiva generale si nota nel momento in cui Timbreo viene messo a parte della condotta immodesta di Caritia. In questo caso, il sospetto circa l'infedeltà dell'amata trafigge il protagonista come una spada affilata («[q]ueste parole sentì chiaramente il signor Timbreo, che al core gli erano tanti pungenti ed acuti spiedi», 298, enfasi aggiunta).

L'immagine dello «spiedo» per rappresentare l'azione subitanea e

¹⁴ «Quando ero in vita, ero l'altra tua sposa».

potenzialmente mortale delle parole viene richiamata ne *I duoi fratelli rivali* di Della Porta, dove è ampiamente utilizzata già nelle sottotrame della commedia. Don Flaminio si doglie a gran voce nel momento in cui scopre che l'amata Caritia è già stata promessa al fratello ed esclama «[m]'hai ucciso, m'hai morto, le tue parole mi sono *spiedi*, e *spade* che m'hanno mortalmente trafitto il Cuore. Hor sì che m'hai portato la morte nella *lingua*» (C10v, enfasi aggiunta). Tale immagine torna nella reazione del padre di Caritia all'annuncio della volontà di Don Ignatio di ritirare la proposta di matrimonio («[d]al *ferro* delle vostre parole, come da una *spada* ha rinchiuso il dolor dentro, sentirete la tempesta», E11r, enfasi aggiunta). La «tempesta» preannunciata si concretizza drammaticamente quando il padre stesso, preso dalla vergogna e dall'ira, cerca di uccidere la figlia proprio con un pugnale («con la schiuma in bocca com'un cinghiale [...] correa co'l *pugnale* in mano per infilarla [...] Lasciate [...] che la uccida il dolore prima che l'habbi ad uccider il *ferro*», F3v-F4r, enfasi aggiunta).

Nonostante la ripresa, forse voluta, dell'immagine della spada dall'originale bandelliano, Della Porta dipinge la calunnia come atto verbale specifico anche come veleno. Seppur in modo spesso velato, gli effetti fatali delle parole sembrano agire come mortifere bevande che uccidono l'uditore straziandone non tanto il corpo quanto l'anima già a partire dagli intrighi assenti nella novella bandelliano. Nel momento in cui Flaminio viene messo a conoscenza dell'intenzione del fratello di sposare l'amata Caritia, il legame tra il sospetto – parente della calunnia – e le sue conseguenze mortali viene messo in luce dalla sua esclamazione «[o]imè tu passi troppo innanzi, mi poni in sospetto, e m'ammazzi» (A8r). Lo stesso richiamo, seppur più evidente, si trova in uno scambio successivo tra Flaminio e un suo servitore a proposito della sorte dell'amata. Mentre il primo si lamenta della lentezza del servo dal momento che «la tua bocca mi può dar morte, e Vita», il secondo si pone sulla difensiva con una domanda che tuttavia suggerisce il potenziale mortale delle parole, che ironicamente si concretizzerà nella sua ideazione della calunnia centrale ai danni di Caritia («[c]he son *Serpente* io, che con la bocca do morte, e Vita?», A9r, enfasi aggiunta).

Se Della Porta usa più campi semantici nella delineazione dei numerosi intrighi comici e tragici della sua opera, lo stesso non si può dire di Shakespeare. Il drammaturgo inglese, infatti, diverge stilisticamente sia dalla fonte bandelliana che dall'analogo dellaportiano, preferendo ed ampliando il legame tra le immagini della calunnia e del veleno. Questa associazione, tuttavia, non è certo di invenzione shakespeariana, seppur si incontri molto

frequentemente nelle opere dell'autore. Nel *Cymbeline*, il servo Pisanio si stupisce dell'inganno in cui è caduto il suo padrone che crede sua moglie gli sia stata infedele: «[h]ow? of adultery? [...] Leonatus, / O master! what a strange infection / Is fallen into thy ear! What false Italian, / As *poisonous-tongued* as handed, hath prevail'd / On thy too ready hearing?»(III.ii.3-6, enfasi aggiunta).¹⁵ La calunnia viene descritta come velenosa anche in *Henry VI Part II*, nel momento in cui il re si ribella al perfido Suffolk («[h]ide not thy *poison* with such sugar'd words; / [...] Their touch affrights me as a *serpent's* sting. / Thou baleful messenger, out of my sight», III.ii.122-5, enfasi aggiunta)¹⁶ e in *Hamlet*, quando Claudius commenta con Gertrude il piano per fare uccidere Hamlet una volta sbarcato in Inghilterra («[c]ome, Gertrude, we'll call up our wisest friends / And let them know both what we mean to do / [...] so haply slander [...] transports his *poisoned* shot», IV.i.38-43, enfasi aggiunta).¹⁷

Nonostante la sua fortuna nella produzione shakespeariana, le radici dell'associazione tra le immagini della calunnia e del serpente sono evidentemente bibliche. Nel libro delle Ecclesiaste, questa viene introdotta in modo esplicito nel momento in cui la figura del calunniatore viene paragonata ad un serpente che non può essere incantato («[a] slanderer is like a Serpent, that cannot bee charmed», *Eccl.*, 10.10),¹⁸ e nei Salmi, dove si dichiara come l'uomo «dalla lingua malvagia» sia peggio di un serpente velenoso (140.3)¹⁹. Tale raffigurazione ha un evidente riverbero nella scrittura inglese sia religiosa, come mostrano i sermoni di John Wyclif, primo traduttore inglese della Bibbia (Otto 2016, 173), che letteraria. La secolare *querelle des femmes*, dibattito di respiro europeo sul valore del sesso femminile rispetto a quello maschile, riprende spesso il tema della calunnia e in alcune occasioni lo lega

¹⁵ La traduzione è tratta da Giorgio Melchiori (a cura di), *Il teatro completo di William Shakespeare*, vol.VI, Milano: Mondadori, 1991: «Cosa? D'adulterio? [...] O Leonato! Padrone mio, quale perfido veleno ti hanno infilato nell'orecchio!».

¹⁶ La traduzione è tratta da G. MELCHIORI (a cura di), *Il teatro completo di William Shakespeare*, vol.VIII, Milano: Mondadori, 2001: «Non nascondere il tuo veleno con parole zuccherate [...] il loro contatto mi spaventa come il morso di una serpe».

¹⁷ La traduzione è tratta da G. MELCHIORI (a cura di), *Il teatro completo di William Shakespeare*, vol.III, Milano: Mondadori, 1982: «Andiamo, Gertrude, riuniremo gli amici più assennati e li informeremo di ciò che vogliamo fare [...] E così forse la calunnia [...] s'avventa come un proiettile». La traduzione mantiene l'immagine del colpo che fende l'aria («shot»), ma non ne trattiene la natura avvelenata («poisoned»).

¹⁸ *The holie Bible conteynynng the olde Testament and the newe*, also known as *Bishop's Bible* (1568) London, Richarde Iugge. Available at Proquest website <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A10708.0001.001/1:20.4.10?rgn=div3;view=toc>.

¹⁹ *Ibidem.*: «[t]hey haue sharpened their tongue lyke a serpent: Adders poyson is vnder their lypes».

esplicitamente all'immaginario del veleno. Nel 1611, ad esempio, Aemilia Lanyer scrive nel suo *Salve Deus Rex Judaeorum* a proposito delle persone empie: «[a]s venomous as Serpents is their breath, / With poysned lies to hurt in what they may / The Innocent» (A2v).²⁰ La stessa immagine viene ripresa da Esther Sowernam, conosciuta per il suo pamphlet proto-femminista in risposta all'attacco misogino di Joseph Swetnam, che invita le sue lettrici a «forbeare to charge women with faults, which come from the contagion of Masculine serpents» (G4v).²¹

A prova della fortunata circolazione di tale rappresentazione in ambito inglese, si può citare la traduzione de *La civile conversazione* di Stefano Guazzo a cura di George Pettie. In essa, la frase di Guazzo «[n]el qual atto ricevete bene spesso ingiuria da due persone, cioè dal calunniatore, che, secondo il proverbio, dice villania al sordo (il che non è altro che accusar l'assente)» (57) viene, forse inconsciamente, arricchita dall'immagine biblica del calunniatore quale serpente («the false accuser, who according to the prouerb, speketh reprochful words to one that is deafe, which is, to *backbite* the absent», 30, my emphasis). L'introduzione del termine «backbite», sinonimo di “calunniare” (“to slander”), segnala un rimando semantico decisivo all'immagine del morso (“bite”) velenoso e calunniatore del serpente biblico, che manca nell'originale italiano.

Anche il campo editoriale inglese testimonia la diffusione di tale associazione. Nell'emblema usato prima da John Wolfe e più tardi da Adam Islip (FIG.1), noti stampatori inglesi spesso interessati alla circolazione – non sempre legittima – di testi italiani, la palma centrale attira due serpenti che enfatizzano il richiamo al tema della calunnia presente nel motto dei due stampatori – «il vostro malignare non giova nulla».²²

²⁰ «il loro alito è avvelenato quanto quello dei serpenti, che feriscono come possono gli innocenti con le loro velenose bugie».

²¹ «astenersi dall'incolpare le donne, pratica che nasce dal contagio dei serpenti (uomini)». Sebbene la critica tenda a darle genere femminile, non si hanno notizie certe circa l'identità di Sowernam, il cui pseudonimo si riferisce esplicitamente alla figura di Ester, che nell'Antico Testamento ha condannato Aman a morte certa rivelandone la condotta corrotta. Il suo nome è inoltre in aperta contrapposizione a quella del suo rivale letterario, Joseph Swetnam, dal momento che riprende l'inizio del cognome di quest'ultimo (“Swet” per “sweet”, “dolce”) e lo trasforma nel suo opposto (“Sower”, ossia “acido”) quale cifra principale della sua scrittura. A questo proposito si veda Prescott et al. 2008 Anne Lake Prescott, Betty Travitsky, Pamela J. Benson, Pamela Joseph Benson (eds.), *Texts from the Querelle, 1521-1615*, Aldershot: Ashgate, 2008.

²² L'emblema sembra somigliare al n. 9 presente in *Emblemata* (1569) di Adrianus Junius. Peter S. Donaldson suggerisce che questo sia stato inizialmente utilizzato nell'edizione de *Il principe machiavelliano* di Wolfe per enfatizzarne la prefazione originale in cui la cattiva reputazione viene



FIG. 1 G. H, *Four letters and certaine sonnets especially touching Robert Greene*, emprinted by Iohn Wolfe (London, 1592).

In questo contesto, si può immaginare come l'associazione tra la velenosa natura della calunnia e quella del morso del serpente possa presentarsi, anche solo come appropriazione inconscia, sulla scena drammatica shakespeariana e nel nostro caso specifico in *Much Ado about Nothing*, dove questa appare come una delle differenze linguistiche maggiori rispetto alle opere di Bandello e Della Porta. Nella commedia, infatti, Shakespeare non coglie il suggerimento bandelliano della parola come «spiedo» e si rivolge piuttosto all'immaginario del veleno per descrivere la natura e gli effetti della calunnia.

In Atto II Scena II, Borachio, l'ingegnoso servo del perfido Don John, si affida a tale associazione mentre spiega per la prima volta al padrone come danneggiare la reputazione di Hero e così ingannare il giovane promesso sposo grazie alla sua frequentazione con Margaret, la dama di compagnia della giovane. Alla domanda alquanto stupita di Don John, che si chiede come tale relazione possa contribuire al loro piano, Borachio risponde: «[t]he *poison* of that lies in you to temper» (II.ii.19, enfasi aggiunta).²³ Il veleno che già scorre nelle parole, seppur ancora abbozzate, del servitore dovrà essere raffinato e ben dosato da Don John nel momento in cui si troverà di fronte a suo fratello e a Claudio per riportare la notizia dell'immodestia di Hero. La giovane stessa si approprierà di questa metafora nella "eaves-dropping scene" che la vede

attribuita proprio alla calunnia (1988, 94). Tuttavia, questo emblema si trova anche in altri libri stampati da Wolfe, e viene passato successivamente anche ad Islip.

²³ «Il veleno sta a voi prepararlo».

coinvolta assieme a Margaret e Ursula. Al fine di risparmiare a Benedick un dolore, Hero sottolinea la natura disdegnosa di Beatrice e confida alle altre donne di preferire elaborare delle «calunnie oneste» («some honest slanders», III.i.84) sul conto della cugina per mitigare la passione di Benedick ed evitare che questo le confessi i suoi sentimenti. Per quanto fittizia, questa volontà si poggia sulla credenza che anche solo una parola fuori posto sul conto di un'altra persona possa creare dei dubbi sulla sua natura e avvelenarne la piacevolezza («[h]owmuch an ill word may empoison liking», III.i.86, enfasi aggiunta).²⁴

Gli esempi più lampanti dell'associazione immaginativa tra la calunnia e il veleno, tuttavia, si trovano nei momenti di svelamento degli intrighi commessi dagli antagonisti, concentrati per lo più in Atto V Scena I. Mosso da sdegno verso l'impassibile Claudio, ad esempio, Leonato racconta come la povera figlia sia morta a causa delle falsità sul suo conto: «[a]nd she is dead, slandered to death by villains that dare as well answer a man indeed as I dare take a *serpent by the tongue*» (V.i.88-90, enfasi aggiunta).²⁵ In questo passaggio, non solo la calunnia viene esplicitamente associata alla morte quale sua conseguenza naturale, ma il calunniatore stesso – in questo caso implicitamente identificato in Claudio – e il serpente vengono utilizzati come termini della vivida comparazione di Leonato. Poche battute più tardi sarà Claudio stesso a richiamare questa immagine quando testimonierà dello svelamento del perfido piano di Don John e Borachio. La confessione dei due antagonisti e il resoconto di come abbiano costruito a tavolino l'apparente tradimento di Hero opera come veleno nel giovane, che scopre la sua colpa e il suo ruolo nella tragedia che ha colpito l'amata («I have drunk *poison* whiles he *uttered it*» (V.i.236, enfasi aggiunta).²⁶

L'associazione tra calunnia e veleno può mostrarsi anche in vesti meno esplicite,²⁷ quali ad esempio i costanti riferimenti all'udito di cui è ricca la

²⁴ «Non sai quanto una parola maligna avveleni una simpatia»

²⁵ «[...] calunniata a morte da vigliacchi che hanno il coraggio di rispondere a un uomo come io di prendere una serpe per la lingua».

²⁶ «Mentre parlava, inghiottivo veleno».

²⁷ Un altro esempio si potrebbe trovare nelle parole che Leonato rivolge per la prima volta all'autore delle maldicenze su Hero. Queste mettono chiaramente in collegamento la calunnia con la sua conseguenza potenzialmente naturale, ossia la morte («[a]re thou the slave that with thy breath hast killed mine innocent child?», V.i.253). Sebbene l'utilizzo del termine «breath», ossia «fiato» o «respiro», paia richiamare una morte per contagio più che per avvelenamento, si potrebbe ipotizzare che l'eco dell'immagine del veleno risuoni ugualmente in tale espressione, dove le parole sono necessariamente velenose in senso lato, ossia tossiche o mortali, per avere un tale effetto sul soggetto a cui sono indirizzate. L'immagine del contagio come malattia o morte a cui incorrono vari personaggi viene ripresa

commedia. Oltre alle già citate “eaves-dropping scenes”, costruite attorno al tema dell’ascolto, Shakespeare fa trasparire la sua attenzione alla dimensione uditiva decidendo di non mettere in scena l’inganno bandelliano del finto tradimento della protagonista. Nonostante i generi differenti, questo trova ampio spazio sia in *Bandello* che in *Della Porta*, che lo curano tanto da diventare lo snodo principale della vicenda narrativa e drammatica. Al contrario, la commedia shakespeariana riduce questa scena ad un dialogo tra Borachio e un altro servitore, interessato alle gesta dell’amico

but know that I have to-night wooed Margaret, the Lady Hero’s gentlewoman, by the name of Hero: [...] I tell this tale vilely:—I should first tell thee how the prince, Claudio and my master, planted and placed and possessed by my master Don John, saw afar off in the orchard this amiable encounter (III.iii.138-45).²⁸

Ponendo la calunnia, il riferito, in una posizione di ancora maggior rilievo, Shakespeare lascia che la commedia si giochi tutta sul “rumour”, inteso come *gossip*, ma anche come chiacchiericcio, rumore, che viene correttamente enfatizzato nella traduzione italiana (*Molto rumore per nulla*, enfasi aggiunta).

In questo contesto, i riferimenti all’udito possono di tanto in tanto nascondere dei cenni agli effetti velenosi della parola: mentre Beatrice percepisce le conseguenze fisiche del suo origliare i commenti delle sue confidenti («what fire is in mine ears?», III.i.107),²⁹ Leonato descrive graficamente come la calunnia sia passata dalle orecchie di Hero e l’abbia così uccisa («[t]hy [Claudio’s] slander hath gone through and through her [Hero’s] ears [...] And she is dead, slandered to death», V.i.69-88). Nel contesto teatrale inglese, l’immagine dell’avvelenamento per via uditiva pare godere di una certa fortuna dal momento che ritorna nell’*Edward II* di Christopher Marlowe, dove l’assassino Lightborn assicura di saper uccidere un uomo nel sonno soffiandogli nelle orecchie della polvere mortifera («whilst one is asleep, to

anche nella “eaves-dropping scene” di Benedick, in cui Claudio, accortosi dell’interesse dell’amico per la conversazione origliata, incita i suoi compagni a continuare la messa in scena («[h]e hath ta’en the infection; hold it up!», II.iii.122; «S’è infettato. Tenete duro!»).

²⁸ «Devi sapere che stanotte ho fatto la corte a Margaret, la damigella di Ero, e l’ho chiamata col nome di Ero. [...] Ma io racconto troppo male. Avrei dovuto dirti prima che il principe, Claudio e il mio padrone, piantati e piazzati e istruiti dal medesimo Don John, proprio lì in giardino, hanno visto da lontano l’incontro amoroso».

²⁹ La traduzione italiana sembra smorzare la portata velenosa della calunnia, che non provoca una sensazione di bruciore, ma semplicemente di acuto fastidio alle orecchie di Beatrice («Mi fischiano le orecchie!»).

take a quill and blow a litle powder in his ears», V.iv.33-34)³⁰ e naturalmente in *Hamlet*, dove il fantasma del padre rivela di essere morto a causa di un veleno versatogli nell'orecchio dal cognato in accordo con la moglie («[w]ith juice of cursed he bona in a vial, and in the porches of my ears did pour the leperous distilment», I.v.62-4).³¹ Come spesso accade, tuttavia, il riferimento alle orecchie come sito principale di contagio non è soltanto escamotage teatrale, ma circola anche tramite resoconti di eventi reali, o quanto meno realistici: nel 1538 Francesco Maria I della Rovere, Duca di Urbino, sembra essere stato avvelenato con un preparato versatogli nelle orecchie dal suo barbiere e, similmente, nel 1560 Francois II di Francia pare essere stato assassinato dal medico Ambroise Paré tramite una polvere che quest'ultimo gli avrebbe soffiato nell'orecchio (Pollard 2005, 128).³²

5. Conclusioni

La specificità shakespeariana nella delineazione della calunnia come veleno, in netto contrasto con la fonte bandelliana e con l'analogo dellaportiano, costringe a delle considerazioni più ampie circa le eventuali conseguenze di tale scelta linguistica. Più precisamente, mentre nei testi italiani la calunnia come veleno rimane un'immagine satellite che, assieme ad altre, descrive la pericolosità e l'efficacia delle menzogne, in Shakespeare questa sembra acquisire un ruolo chiave tra il mondo esterno delle parole e quello interno dei sentimenti e delle reazioni che queste suscitano. Pollard riconosce in questa immagine un pregio specifico dal momento che essa «facilitate[s] a translation from semiotic concerns into literal bodily harm» (Pollard 2005, 181, n.2), ovvero la felice traslazione del semiotico ad un piano più propriamente corporeo, materiale. Seppur vero, il caso specifico di *Much Ado about Nothing* sembra utilizzare l'immagine del veleno per orientarsi in senso opposto. Partendo da questo presupposto, si potrebbe, quindi, tentare

³⁰ La traduzione è tratta da Marlowe 1998 Christopher Marlowe (1998) *Edoardo II* (a c. di) Rosanna Camerlingo, Venezia, Marsilio: «mentre dorme, a soffiare con una piuma un po' di polvere nelle orecchie»

³¹ La traduzione è tratta da Melchiori 2001 Giorgio Melchiori (a cura di), *Il teatro completo di William Shakespeare*, vol.III, Milano: Mondadori, 1982: «[...] con una fiala di giusquiamo e mi versò nei padiglioni delle orecchie quella lebbra maledetta».

³² Le scoperte mediche del tempo avevano identificato la tromba d'Eustachio quale passaggio che metteva in comunicazione il padiglione auricolare, e per estensione il mondo esterno, con la faringe e quindi l'interno del corpo, rendendo le orecchie uno dei luoghi d'infezione più congeniali.

di definire il ruolo della calunnia quale veleno come «a movement from the literal to the purely figurative, the transformation of the objective into the symbolic» (Mustazza 1985, 5), ossia un movimento che abbandona il piano letterale per traslare su quello figurativo, simbolico. In questo spazio, il veleno e la calunnia divengono forme privilegiate di conoscenza di sé e dell'altro poiché ne mostrano la vera natura. Le falsità create ad arte da Borachio hanno il pregio di traghettare l'ingenuo Claudio da una posizione di adolescenziale infatuazione («[i]n mine eyesheis the sweetest lady that ever I looked on», I.i.177-8)³³ ad una di maggiore, seppur dolorosa, consapevolezza della complessa natura femminile («[b]ut fare thee well, most foul, most fair! Farewell thou pure impiety and impious purity!», IV.i.103-4)³⁴. Da blocco monolitico di angelica perfezione, l'amata Hero diventa l'incontro di opposti che vivono dentro il corpo di donna. Questa realizzazione, esplicitata attraverso paradossi e ossimori, segna anche la maturazione di Claudio come uomo, che raggiunge così il suo compare Benedick nella presa di coscienza della complessità della natura femminile e della soggettività e malleabilità del concetto di "onestà", specchio di paure e speranze patriarcali più che della vera essenza della donna che esso riflette. Inoltre, il veleno di cui è vittima svela la reale indole di Claudio stesso, che abbandona le spoglie del tradizionale innamorato per scoprirsi più misogino di Benedick. In questo senso, l'atto del calunniare spesso funge da terreno comune in cui i legami maschili si innestano e fortificano, creando un fronte compatto di sdegno e repulsione di fronte alla minaccia femminile.

Il ruolo della calunnia come strumento conoscitivo si trova anche in *Othello*, tragedia incardinata sul *false report* e sul sospetto. Anche in questo caso, la trama intessuta da Iago ai danni di Desdemona apre ad Othello stesso e a noi spettatori una nuova finestra sul suo essere profondo. Esempio di onore e rettitudine all'apertura del primo atto, Othello si mostra sicuro che il suo aspetto, il suo valore militare e la sua anima mostrino fedelmente la sua ottima natura «[m]y parts, my title and my perfect soul shall manifest me rightly» (I.ii.36-7)³⁵. Tuttavia, una volta bevuto il veleno della calunnia ordita da Iago, Othello conclude la sua tragedia senza più riconoscersi. Indulgendosi sul suo passato prima di darsi la morte, l'infelice protagonista si identifica

³³ «Ai miei occhi, è la donna più dolce che abbia visto».

³⁴ «Addio alla più bella, alla più immonda! Addio, pura empietà, empia purezza!».

³⁵ La traduzione è tratta da Shakespeare 2009: William Shakespeare, *Otello*, a cura di Shaul Bassi, traduzione di Alessandro Serpieri, Venezia: Marsilio, 2009: «le mie qualità, il mio titolo e la mia anima senza macchia mostreranno chi sono veramente».

inizialmente nella minaccia del «Turco» per via delle sue origini straniere, poi nel «Veneziano» a ragione del suo giuramento militare ed infine in una non meglio specificata prima persona singolare che pare racchiudere – o forse escludere? – entrambe le precedenti identità: «a malignant and a turbanned Turk beat a Venetian and traduced the state, I took by th' throat the circumcised dog and smote him – thus!» (V.ii.351-54).³⁶

Sebbene la presente analisi non sia conclusiva e possa beneficiare di future rimodulazioni ed ampliamenti, essa sottolinea come il maggior pregio degli studi contrastivi tra autori apparentemente non in comunicazione diretta tra loro come Della Porta e Shakespeare sia quello di mostrare la duttilità e specificità di immagini comuni, come quella della calunnia quale veleno, a seconda del contesto culturale e letterario in cui queste vengono inserite. Nel caso presente, mentre in Della Porta la calunnia rimane un'espedito teatrale che permette dei colpi di scena sia tragici che comici che arricchiscono la trama della commedia, in Shakespeare questa diventa strumento di indagine dell'animo umano che sbilancia gli equilibri della vicenda e dei personaggi. Più nello specifico, si potrebbe suggerire che in Della Porta la portata drammatica della calunnia venga attutita dai numerosi intrighi comici che ne interrompono la tragicità e ristabiliscono l'equilibrio comico ben prima del lieto fine. Discostandosi nuovamente dal modello bandelliano e dellaportiano, Shakespeare invece ne porta all'estremo le conseguenze potenzialmente distruttive, suggerendo un duello all'ultimo sangue tra i due amici fraterni e svelando il lieto fine soltanto alla pronuncia del fatidico sì, non prima. Sebbene felice, il finale shakespeariano distilla l'ultima goccia di veleno nell'animo degli spettatori, sui quali ancora aleggia l'eco del dubbio, nato proprio dalle menzogne costruite dai compagni di Benedick e Beatrice.

BIBLIOGRAFIA

BANDELLO, MATTEO (1942) *Le novelle del Bandello*, in *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori.

BEVERLY, PETER (1566) *The history of Ariodanto and Ieneura, daughter to the King of Scots*, in *English verse*, London.

BULLOUGH, GEOFFREY (1957) *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*,

³⁶ «un maligno turco inturbantato battè un veneziano e offese lo stato, io presi per la gola quel cane circonciso e lo colpìi...così!».

vol. XI, New York, Routledge.

CLUBB LOUISE, GEORGE (2015) *Not by word alone: Beyond the Language of Della Porta's Theater, "Bruniana&Campanelliana"*, XXI, 1, 111-121.

DEMETRIOU, TANIA (2015) *Periphrōn Penelope and her Early Modern Translations*, in *The Culture of Translation in Early Modern England and France 1500–1660*, a cura di Tania Demetriou e Rowan Tomlinson, Londra, Palgrave Macmillan, 86-111.

GUAZZO, STEFANO (1993) *La civil conversazione*, a cura di Amedeo Quondam, Modena, Panini.

The holie Bible conteynyng the olde Testament and the newe, also known as *Bishop's Bible* (1568) London, Richarde Iugge.

LANYER, AEMILIA (Bassano) (1611) *Salve Deus Rex Judaeorum*, London, Valentine Simmes for Richard Bonian.

MARLOWE, CHRISTOPHER (1998) *Edoardo II*, a cura di Rosanna Camerlingo, Venezia, Marsilio.

MARTIN WIGGINS, ROBERT LINDSEY E STEPHEN GUY-BRAY (a cura di) (2014) *Edward II*, Revised London, Methuen Drama.

MELCHIORI, GIORGIO (a cura di) (1982) *Il teatro completo di William Shakespeare*, III, Milano, Mondadori.

MELCHIORI, GIORGIO (a cura di) (1991) *Il teatro completo di William Shakespeare*, VI, Milano: Mondadori.

MELCHIORI, GIORGIO (a cura di) (2001) *Il teatro completo di William Shakespeare*, VIII, Milano: Mondadori.

MUSTAZZA, LEONARD (1985) *Language as Poison, Plague, and Weapon in Shakespeare's Hamlet and Othello*, «Pennsylvania English 2», 5-13.

OTTO, SEAN A. (2016) *The Perils of the Flesh: John Wyclif's Preaching on the Five Bodily Senses*, in *The Five Senses in Medieval and Early Modern England*, a cura di Annette Kern-Stähler, Beatrix Busse, Wietse de Boer, Leiden, Brill 163-176.

PETTIE, GEORGE (1581) *The ciuileconuersation of M. Steeuē Guazzo written first in Italian, and nowe translated out of French by George Pettie, deuided into fourebookes. In the first is conteined in generall, the fruites that may bee reaped by conuersation ... In the second, the manner of conuersation ... In the third is perticularly set forth the orders to bee obserued in conuersation within doores, betwéene the husband and the wife ... In the fourth, the report of a banquet*, Londra.

POLLARD, TANYA (2005) *Drugs and Theater in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press.

SCOTT, MARY AUGUSTA (1916) *Elizabethan translations from the Italian*,

Boston and New York, Houghton Mifflin company.

SHAKESPEARE, WILLIAM (2017) *Cymbeline*, a cura di Valerie Wayne, Londra, Bloomsbury Publishing Plc City.

SHAKESPEARE, WILLIAM (2001) *King Henry 6. Part 2*, a cura di Ronald Knowles, Londra, Bloomsbury Publishing Plc City.

SHAKESPEARE, WILLIAM (2009) *Molto rumore per nulla*, a cura di Nadia Fusini, Milano, Feltrinelli.

SHAKESPEARE, WILLIAM (2016) *Much Ado about Nothing*, a cura di Claire McEachern, London, Bloomsbury.

SHAKESPEARE, WILLIAM (2009) *Otello*, a cura di Shaul Bassi, Alessandro Serpieri (trad.), Venezia, Marsilio.

SPENSER, EDMUND (1613) *The faerie queen: The shepheards calendar: Together with the other works of england's arch-poet, edm. spenser: / collected into one volume, and carefully corrected*, London, H. L. [i.e. Humphrey Lownes] for Mathew Lownes.

SOWERNAM, ESTER (1617) *Esther Hath Hang'd Haman*, London.

TOMITA, SOKO (2016) *A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England 1558–1603*, London, Routledge.

VILLANI, STEFANO (2010) *Libri pubblicati in italiano in Inghilterra nel XVII secolo: il caso della traduzione del Book of Common Prayer del 1685*, "Actes du colloque du 23-25 avril 2009 réunis par Delphine Montoliu, Collection de l'Écrit", XII, Toulouse, Université de Toulouse II, 91-120.

YOUNG, SUSAN (1996) *Shakespeare Manipulated: The Use of Dramatic Works of Shakespeare in Teatro Di Figura in Italy*, Fairleigh Dickinson University Press.

WHETSTONE, GEORGE (1576) *The rocke of regard diuided into foure parts...*, Londra.

WYATT, MICHAEL (2005) *The Italian Encounter with Tudor England - A Cultural Politics of Translation*, Cambridge, Cambridge University Press.

*Modelli italiani nella commedia francese secentesca:
gli adattamenti del teatro di Della Porta*

MONICA PAVESIO

La commedia rinascimentale italiana attraversò le Alpi fin dalla seconda metà del Cinquecento, periodo in cui gli scambi tra i librai italiani e francesi, soprattutto lionesi e parigini, erano numerosi e frequenti e i letterati francesi potevano reperire senza problemi le grandi novità del teatro d'oltralpe (Dubost 1997, Balsamo 2003). Un primo interesse è attestato intorno al 1543, quando l'umanista Charles Estienne tradusse *Gli Ingannati* degli Accademici Intronati di Siena, facendo precedere la sua traduzione da un'importante prefazione che illustrava le modalità per riportare in auge il genere della commedia in Francia. Nel 1554 fu diffusa la famosa antologia di Girolamo Ruscelli, *Libro primo delle commedie elette*, con le più celebri commedie del momento: *La Calandria* di Bibbiena, *La Mandragola* di Machiavelli, *Gli Ingannati* degli Intronati di Siena, *L'Alessandro* e *L'Amor Costante* di Piccolomini. La conoscenza della lingua italiana da parte dei letterati francesi non ne rese necessaria la traduzione e, a partire dal 1570, l'arrivo delle prime compagnie dei comici dell'arte diede un impulso ulteriore alla diffusione in Francia del teatro italiano coevo (De Capitani 2005).

Pierre de Larivay fu il primo letterato francese a tradurre alcune commedie italiane. Pubblicò nel 1579 sei adattamenti, alle quali ne aggiungerà altre tre, edite nel 1611 ma frutto di un lavoro precedente. Nessuna delle opere italiane adattate da Larivay, scoperte per altro alcuni secoli dopo perché si imitava in Francia senza confessare la fonte, è di Della Porta, assenza che non stupisce perché le opere dellaportiane sono posteriori o pubblicate in periodi successivi agli adattamenti di Larivay.

Per altro, in Francia i testi teatrali erano destinati alla lettura e le compagnie di attori professionisti iniziarono a formarsi e ad affittare la sala dell'Hôtel de Bourgogne, primo teatro di Parigi, solo verso la fine del

Cinquecento. Per quanto gli studiosi di Pierre de Larivay (Degen 1993) abbiano ipotizzato la rappresentazione delle sue commedie, ipotesi fondata sulla presenza delle didascalie sceniche (per altro tradotte dai testi italiani), non sono mai state trovate prove a riguardo. Certo il lavoro di Larivay è di indubbia importanza, ma l'interesse del letterato francese era legato, sulla scia degli umanisti della Pléiade, ad un progetto di rinnovamento e di affermazione della lingua francese e non del teatro.

La commedia regolare italiana ebbe, dunque, in Francia nel XVI secolo e nel primo quarto del XVII un successo limitato e unicamente letterario e la sua circolazione rimase circoscritta agli ambienti colti. Successivamente, con la nascita dei primi teatri a Parigi, si iniziarono a rappresentare la farsa, e gli altri due generi italiani, la tragicommedia e la pastorale (Dalla Valle 1989, 1995; Mauri 1996), per i quali scoppiò una vera e propria passione che caratterizzò i primi trent'anni del Seicento. Fu soltanto a partire dagli anni '30, grazie alla riforma teatrale di Richelieu, che iniziò a palesarsi la volontà di far rinascere i generi antichi della tragedia e della commedia.

Gli adattamenti di commedie italiane tra il 1637 e il 1656

Come asserisce Adam, scrivere una commedia in Francia all'inizio degli anni '30 era una sorta di originalità (Adam 1962, I 479). In quel periodo, una nuova generazione di drammaturghi, ormai formata da professionisti del teatro, si mise alla ricerca di nuove strade per rinnovare il genere comico, che era pressoché scomparso. Questo affascinante periodo, che comprende il trentennio che va dal 1630 al 1660, chiamato, in maniera forse non proprio felice pre-molieresco, è stato finalmente riscoperto ed ha ottenuto, oggi, parte dell'attenzione che merita. Sono state riesumate le otto commedie di Pierre Corneille composte tra il 1629 e il 1636, poi le *comédies à l'espagnole*, ossia gli adattamenti francesi di *comedias* spagnole, ma rimangono ancora in un limbo gli adattamenti secenteschi di commedie tardocinquecentesche o secentesche italiane, composte in un periodo che va dal 1637 al 1656, ossia nel periodo che Cioranescu chiama «l'heure espagnole du théâtre français» (Cioranescu 1983, 275).

Eppure il *corpus* di adattamenti di commedie italiane non è così esiguo: quattro opere di Jean Rotrou (*La Pèlerine amoureuse* del 1637, *Clarice* del 1643, *Célie* e *La Sœur* del 1646 e 1647); due di Antoine Le Métel d'Ouille (*Aimer sans savoir qui* e *Les Morts vivants*, entrambe del 1646); una di Cyrano de Bergérac

(*Le Pedant joué* del 1645); una di Tristan L’Hermite (*Le Parasite* del 1654) ed una di Philippe Quinault (*L’Amant indiscret ou le maître étourdi* del 1656), alle quali si devono aggiungere *l’Etourdi* e il *Dépit amoureux* di Molière, rispettivamente del 1655 e 1656. Undici opere in tutto, tre tragicommedie (*La Pèlerine amoureuse*, *Célie* e *Les Morts vivants*) e otto commedie (*Clarice*, *La Sœur*, *Le Pédant joué*, *Aimer sans savoir qui*, *Le Parasite*, *L’Amant indiscret*, *l’Etourdi*, *Le Dépit amoureux*). Tutte trasposizioni di commedie italiane di fine Cinquecento o inizio Seicento, e più precisamente di opere di Girolamo Bargagli (*La Pellegrina*, 1589); di Giordano Bruno (*Il Candelaio*, 1582); di Sforza Oddi (*L’Erofilomachia*, 1572 e *I morti vivi*, 1576); degli Intronati di Siena (*Ortensio*, 1560); di Barbieri (*L’Innavertito*, 1628); di Nicolò Secchi (*L’interesse*, 1581) e di ben tre commedie di Giambattista della Porta (*I due fratelli rivali*, 1601, *La sorella*, 1604 e *L’Olimpia*, 1589). Le fonti italiane degli adattamenti francesi sono state individuate solo alla fine dell’Ottocento e agli inizi del Novecento dal critico tedesco Arthur Ludwig Stiefel (Stiefel 1891a, 1891b, 1904).

Malgrado gli studi sull’italianismo in Francia siano numerosi e mettano in evidenza l’autorità di cui beneficiava la letteratura italiana, modello tanto amato quanto contestato (Balsamo 1992, Dubost 1997), le *comédies à l’italienne* secentesche hanno destato scarso interesse, vuoi per la loro esiguità numerica, vuoi per il loro presunto scarso valore letterario, ma soprattutto perché l’italianismo, secondo un’ormai consolidata suddivisione temporale del teatro francese, è stato da sempre relegato al Cinquecento e al primo trentennio del XVII secolo. Successivamente, dalla metà degli anni ’30, è il teatro del *Siglo de Oro* a conquistare i palcoscenici parigini, non grazie ai commedianti spagnoli, accolti male per incomprensioni linguistiche e ragioni politiche, ma tramite gli adattamenti delle *comedias* che, in effetti, furono numericamente molto superiori a quelli italiani (Cioranescu 1983, Pavesio 2000).

Di conseguenza sebbene Roger Guichemerre avesse sottolineato fin dal 1972 che a partire dal 1640 «les comédies “à l’espagnole” ne seront pas les seules à être jouées sur nos théâtres. L’Italie qu’on avait un peu délaissée va inspirer à nouveau nos écrivains» (Guichemerre 1972, 26), per la critica, come già osservato da Alessandra Preda trent’anni fa, il contributo della commedia italiana tardocinquecentesca sembra ridursi unicamente «al suggerimento di intrighi complessi e di una “tradizionalità” di personaggi comici» (Preda 1994, 286) che non inciderebbe minimamente sulla rinascita della commedia francese nel Seicento.

Michel Gilot e Jean Serroy, per esempio, nel volume *La comédie classique* del 1997, pur accennando all’apporto della commedia italiana nel

rinnovamento del repertorio comico francese, si limitano ad analizzare sommariamente alcune commedie di Jean Rotrou per sottolineare che lo stesso Molière avrebbe in seguito utilizzato la commedia italiana per le sue prime opere (Gilot, Serroy 1997, 90).

Nel capitolo *La Renaissance de la Comédie* del suo ricchissimo primo volume del *Théâtre français de l'âge classique* del 2006, Charles Mazouer, dopo aver affermato che l'Italia continua a fornire soggetti e che «l'esthétique même de la commedia sostenuta du XVI^e siècle, avec son imbroglio et ses types convenus, son souci aussi de régularité et du plaisant, continue d'influencer notre comédie» (Mazouer 2006, 238), dedica un lungo paragrafo alle *Expériences françaises*, ossia a quelle poche commedie che non hanno o non sembrano avere una fonte straniera, un secondo più breve agli adattamenti spagnoli, per poi passare direttamente alle commedie di Pierre Corneille, senza prendere in considerazione le *comédies à l'italienne* nel loro insieme. Anche nel secondo volume, *L'Apogée du classicisme*, Mazouer inserisce un accenno alle commedie francesi con fonti italiane degli anni '50, sottolineando nuovamente che «l'Italie continue de fournir des sujets dans la première moitié du XVII^e siècle. L'imbroglio romanesque va toujours intéresser nos dramaturges du classicisme – et non des moindres» (Mazouer 2010, 409), analizzando poi solo molto superficialmente gli adattamenti di Tristan l'Hermitte e Quinault che sembrano avere, anche in questo caso, l'unico pregio di “precorrere” il teatro di Molière.

Il solo studio d'insieme sulla commedia erudita in Francia pubblicato fino ad oggi è il volume *Du spectaculaire à l'intime, Un siècle de commedia erudita en Italie et en France* di Patrizia de Capitani (De Capitani 2005). La studiosa ripercorre il successo francese della commedia rinascimentale italiana individuando tre periodi cronologici in cui le opere comiche italiane si inseriscono nel teatro francese: dal 1550 al 1560, dal 1570 al 1612 e dal 1612 al 1647.¹ L'analisi parte dalle fonti italiane e non dagli adattamenti e si articola in tre capitoli dedicati alle opere francesi tratte rispettivamente dalle commedie della tradizione senese, dalle commedie dell'Ariosto e dalle commedie erudite della seconda metà del XVI secolo. In questo modo, gli adattamenti di Rotrou e di d'Ouville, composti negli anni '40, si ritrovano in due capitoli differenti perché derivano da fonti italiane diverse (Bargagli, Sforza Oddi e Della Porta quelle di Rotrou, l'*Ortensio* degli Intronati di Siena quella di d'Ouville).

¹ Per quanto riguarda l'ultimo periodo, che è quello che a noi interessa, De Capitani specifica, per altro, che non si trovano adattamenti di commedie erudite fino agli anni '30, visto che, come abbiamo segnalato in apertura, il genere della commedia rinasce in Francia solo a partire da quel periodo.

Arrivando poi solo al 1647, lo studio non prende in considerazione gli adattamenti di Quinault, Tristan e Molière, che si inseriscono, invece, a pieno diritto nel filone di commedie francesi secentesche con fonti italiane. Lo studio comparativo di De Capitani è incentrato, inoltre, come spesso accade, più sulle differenze che sulle somiglianze, ossia vengono messi in evidenza i tagli, la regolarizzazione, il rimodellamento delle strutture italiane, l'eliminazione dei passaggi volgari e osceni, la francesizzazione, tutto ciò insomma in cui i drammaturghi francesi si allontanano dai modelli, ma poco si parla di cosa invece mantengano che, come ho avuto modo di constatare nel caso di d'Ouville (Pavesio 2020), è molto di più di quello che eliminano.

*

Dopo aver affrontato in maniera generale il fenomeno degli adattamenti francesi secenteschi delle commedie tardo cinquecentesche italiane (Pavesio 2016), ci proponiamo ora di analizzare tre casi particolari partendo dalle tre commedie francesi adattate dalle opere di Della Porta: *Célie et le Roy de Naples*, adattata da Rotrou nel 1646 da *I due fratelli rivali*; *La Soeur*, ripresa sempre da Rotrou da *La Sorella* e pubblicata nel 1647; *Le Parasite* di Tristan l'Hermite, adattata nel 1654 dall'*Angelica* di De Fornaris che a sua volta deriva dall'*Olimpia*. Cercheremo di capire perché Rotrou e Tristan scelsero le opere di Della Porta in un periodo in cui la moda spagnola aveva preso il sopravvento e cosa trovarono in esse che potesse funzionare nel teatro francese del periodo. Lo studio di questi tre adattamenti partirà da quello che rimane della fonte e non da ciò che viene tolto o cambiato come generalmente è stato fatto fino ad ora.

I tre adattamenti francesi del teatro di Della Porta

Le opere di Giambattista della Porta hanno avuto una larghissima diffusione in Francia sia in edizioni originali, sia in ristampe francesi, sia in traduzione. Ma, benché tra Della Porta e la Francia si sia instaurata fin da subito una fitta rete di rapporti diretti e indiretti, personali e letterari (Gardair 1990; Beaulieu 1990, Preda 1996), per una serie di ragioni contingenti, il suo teatro non ha avuto una grande diffusione in Francia e gli unici tre adattamenti francesi delle sue commedie hanno avuto scarso successo.

Claude Bourqui, nell'introduzione alle edizioni critiche delle due *pièces* di Rotrou (Rotrou 2000),² riprendendo l'intuizione di Stiefel (Stiefel 1904), ipotizza che possa essere stato un soggiorno a Parigi dei comici dell'arte ad aver fatto nascere nel drammaturgo francese l'interesse per le commedie italiane che ha adattato (Rotrou 2000, 9). In effetti, nei repertori della commedia dell'arte si trovano tutti gli scenari delle *pièces* italiane scelte come fonti da Rotrou, d'Ouville, Tristan, Quinault e Molière, nonché, come abbiamo avuto occasione di dimostrare, anche la maggior parte di quelli derivati dalle *comedias* spagnole, che gli stessi drammaturghi francesi adattarono in concomitanza con le opere italiane (Pavesio 2000). I commedianti dell'arte avevano poi una particolare predilezione per le opere di Della Porta, dal cui repertorio attingevano con grande solerzia (Milano 1900; Beltrame 1933). Esistono, per esempio, almeno due scenari de *La sorella* (*La sorella piccola*, conservato alla Biblioteca di Napoli, *La finta sorella*, alla Biblioteca Correr di Venezia), uno scenario dei *Due Fratelli rivali* (*Li due simili* alla Biblioteca Corsini di Roma) e una commedia in prosa *l'Angelica*, composta da un comico dell'arte, Fabrizio de Fornaris, ad imitazione dell'*Olimpia*.

Pur ritenendo plausibile la mediazione dei comici dell'arte nell'arrivo in Francia dei soggetti dellaportiani, dalla collazione dei testi emerge però con evidenza che Rotrou ha utilizzato per i suoi adattamenti le edizioni a stampa de *La Sorella* e de *I due fratelli rivali*.³ Anche Tristan, come vedremo, sembra aver attuato lo stesso procedimento.

Ci troviamo, in effetti, in un periodo particolarmente propizio per la composizione di adattamenti di commedie regolari italiane, dato che il Cardinale Mazarino aveva fatto allestire nel 1644 nella sala del Petit-Bourbon, situata ad est del Louvre, un teatro con una scenografia all'italiana.⁴ Inoltre, come evidenzia la *Querelle* sulla commedia di Ariosto *I Suppositi* (Cioranescu 1970, 11-16; Steigerwald 2013), scoppiata alla fine degli anni '30, i letterati francesi consideravano la commedia italiana cinquecentesca, in virtù della

² Le due opere sono riunite in un unico volume, il terzo della collezione del *Théâtre complet* di Rotrou (Rotrou 2000). *La Sœur* ha avuto negli ultimi anni cinquant'anni ben quattro edizioni critiche.

³ Probabilmente l'edizione del 1607 de *La Sorella* e quella del 1601 de *I due fratelli rivali*, che si trovano entrambe nelle biblioteche parigine (Michel S., Michel P. 1976).

⁴ *La Sœur* sembra essere stata messa in scena all'Hôtel de Bourgogne perché il titolo della *pièce* è presente nel *mémoire* del decoratore anonimo del teatro (Deierkauf-Holsboer 1970, 53). Nulla impedisce, tuttavia, che possa essere stata ripresa anche nel teatro all'italiana del Petit Bourbon, dato l'utilizzo della scenografia all'italiana con le due case laterali e la piazza pubblica centrale. Non si hanno notizie sul luogo di rappresentazione di *Célie* ma, per le stesse ragioni, credo sia stata rappresentata al Petit-Bourbon.

regolarità e dei suoi rapporti con il teatro antico, un modello da imitare e da contrapporre all'irregolarità della *comedia* spagnola che stava invadendo i teatri francesi (Pavesio 2016). La commedia dell'arte ha sicuramente avuto un ruolo determinante nell'indirizzare la scelta dei drammaturghi francesi sulle commedie regolari presenti nel repertorio dei comici, ma sono l'ascesa al potere di Mazarino e la particolare considerazione in cui i letterati francesi tenevano il teatro italiano a spingere i drammaturghi francesi a comporre *comédies à l'italienne*.⁵ Periodo propizio, dunque, come abbiamo detto, quello compreso fra l'inizio degli anni '40 ed i primi anni '50, per la creazione di *comédies à l'italienne*, ma limitato ad un solo decennio e fortemente condizionato da un forte anti-italianismo che sfocerà nei disordini della Fronda (Balsamo 1992, Dubost 1997). Questa congiuntura storica particolare credo possa spiegare bene la proliferazione di adattamenti italiani, ma anche il loro scarso successo.

La Sœur e Célie et le Roy de Naples di Rotrou

Gli editori delle due *pièces* di Rotrou sottolineano che le due commedie italiane di Della Porta necessitano di grandi rimaneggiamenti per essere adattate alla scena francese (Rotrou 1994; Rotrou 2000, 29, 186). La stessa affermazione viene ribadita in seguito da De Capitani (De Capitani 2004, 347-350; 365-374).

I cambiamenti concernono la *dispositio* (far rientrare la commedia italiana nei canoni francesi) e l'*elocutio* (trasposizione linguistica e versificazione). Nei due adattamenti di Rotrou si riscontrano, in effetti, modifiche di ordine strutturale e culturale, come la riduzione degli intrecci, l'eliminazione di personaggi ritenuti troppo volgari, l'attenuazione di alcune battute a doppio senso, la francesizzazione o la soppressione di elementi appartenenti alla cultura italiana. Inoltre i critici elencano alcune "améliorations", atte a far diventare più teatrali i testi di Della Porta che credono non essere destinati alla scena, quali un miglioramento del ritmo e degli scambi verbali e altri effetti scenici non meglio definiti (Rotrou 1994, XI-XIII; Rotrou 2000, 37-38). Da un punto di vista linguistico, oltre a passare dalla prosa al verso alessandrino, Rotrou attua una traduzione quasi letterale di un gran numero di battute, a volte parafrasa, altre volte traspone parzialmente con la selezione di termini

⁵ In questi stessi anni si riscontra un interesse anche per il romanzo italiano (Dalla Valle 1986).

italiani scelti ad intervalli regolari e riprodotti in un diverso contesto (Rotrou 2000, 34-36; 192-193).

Come è stato rilevato con numerosi esempi (Stiefel 1891, Vianey 1891, Preda 1993), i due adattamenti di Rotrou presentano comunque una lampante fedeltà alle fonti dellaportiane che subiscono, nel complesso, poche modifiche. Il drammaturgo riprende la stessa struttura delle opere di Della Porta: gli atti rimangono cinque e la suddivisione in scene subisce pochi cambiamenti, dovuti essenzialmente alla soppressione di alcuni personaggi (Il capitano Montebellonio e il parassita Leonardo ne *I due fratelli rivali* e il parassita Gulone e il Capitano Trasimaco ne *La Sorella*), le cui battute sono però riprese parzialmente dai servi. I nomi dei personaggi, anche se presentati nella lista iniziale secondo la modalità francese, ossia prima i nobili poi i servi, sono solo parzialmente modificati (sono tradotti Flaminie, Euphraste e Don Rodrigue in *Célie* e Orgye, Constance ne *La Soeur*). I luoghi rimangono gli stessi (solo in *Célie*, Rotrou sostituisce Tricarico con Taranto, più conosciuta), ma soprattutto il drammaturgo utilizza le sequenze giustapposte del teatro italiano che legava ogni fase dell'azione ad un luogo scenico, rinunciando alla famosa "liasons de scènes", rinuncia percepita in Francia come un errore che gli verrà poi contestato dai critici. Come si intuisce dalle didascalie, Rotrou non cambia il dispositivo scenico italiano, costituito dalla piazza centrale, con le case laterali dei personaggi. Da un punto di vista linguistico, nonostante il passaggio obbligato dalla prosa al verso alessandrino produca un allontanamento dal testo di partenza, come Bourqui riconosce, poche sono le battute aggiunte o i momenti in cui il drammaturgo francese si allontana dal testo dellaportiano (Rotrou 2000, 34, 192).

Rotrou dà prova di conoscere molto bene l'italiano⁶ e di comprendere perfettamente la struttura drammaturgica e scenografica delle *pièces* di Della Porta, molto complesse perché costituite, come si sa, da un succedersi di avvenimenti che scaturiscono da avvenimenti precedenti, un accavallarsi di comportamenti, di personaggi, di caratteri che uniscono il romanzesco al comico (Mango 1990). Ma è anche in grado di comprendere e riproporre gran parte degli elementi portanti di queste due commedie: il ritmo incalzante di battute incatenate l'una all'altra, la tensione interna degli intrecci, l'estetica teatrale basata sul potere del teatro e sulle apparenze ingannevoli, l'inserimento di componenti comiche e farsesche in un intreccio romanzesco

⁶ Sappiamo, purtroppo, pochissimo sulla vita di Jean Rotrou e ci è oscuro dove abbia appreso così bene l'italiano e lo spagnolo che conosceva in egual misura.

(Clubb 1965; Sirri 1968). Rotrou crea, come ha ben illustrato Morel (Morel 1968) un'estetica teatrale nuova, una "dramaturgie de l'ambiguïté", ma il critico sembra dimenticare che quest'estetica era già presente nelle opere che Rotrou adatta grazie alla pratica dell'"exploitation", tipica del teatro di questo periodo. Il drammaturgo francese, come ha ben evidenziato Orlando (Orlando 1963), comprende le peculiarità fortemente teatrali delle sue fonti e le fa proprie. Non c'è in lui una volontà di migliorare i testi di Della Porta, ma semmai di amplificarne gli elementi portanti, costruendo attorno ad essi una vera e propria estetica teatrale.

La sua fedeltà alle fonti italiane – diverso è il suo atteggiamento nei confronti di quelle spagnole – è sicuramente legata alla regolarità strutturale delle commedie italiane che, a differenza di quelle spagnole, erano riconosciute in Francia come modelli, ma anche alla volontà di proporre al pubblico francese un prodotto teatrale originale che sperimenta nuove forme teatrali. Lo scarso interesse del pubblico verso queste due *pièces* è dovuto, come ho detto, essenzialmente a fattori contingenti e non mi sembra motivato, come sostenuto dalla critica, dalla stanchezza che il pubblico francese aveva nei confronti degli intrecci italiani.

Proprio questo adeguarsi di Rotrou alle fonti dellaportiane, questo suo volerle riproporre con pochi cambiamenti, è stato, per altro, interpretato a lungo da una critica di formazione "classicista" come causa di una serie di errori drammaturgici che ne hanno segnato negativamente la ricezione critica: sono infatti state considerate a lungo come le peggiori opere di Rotrou (Lancaster 1932, 439; Rotrou 1994, V) o come semplici "exercices de style" senza interesse (Voltz 1965).⁷

Le Parasite di Tristan L'Hermitte

L'arrivo in Francia della terza commedia di Della Porta, *l'Olimpia*, è più precoce. La commedia fu infatti adattata con il nuovo titolo di *Angelica* e rappresentata a Parigi da un comico dell'arte, Fabrizio de Fornaris, nel 1584, data poi alle stampe nell'anno successivo ed infine tradotta in francese e pubblicata nel 1599 sempre a Parigi.

⁷ Nel volume monografico di *Littératures classiques* del 2007 dedicato al *Théâtre* di Rotrou non sono presenti, per esempio, articoli dedicati alle sue quattro *comédies à l'italienne*.

Gli interventi di Fabrizio de Fornaris, in arte Capitan Coccodrillo, sull'*Olimpia*, individuati da Stiefel (Stiefel 1904, 1906) e poi ripetutamente studiati (Milano 1900; Herrick 1960; De Troja 1975), quali lo spostamento della scena da Napoli a Venezia, il cambiamento dei nomi dei personaggi, ma soprattutto la traduzione in lingua spagnola e l'amplificazione delle battute del capitano Trisagolo, portato in scena da De Fornaris, sono il risultato di un adattamento alla scena nell'ottica della rappresentazione della commedia dell'arte. Gli studiosi concordano, comunque, nel considerare questi interventi poco rilevanti e non deformanti da un punto di vista strutturale e contenutistico e parlano di un testo copia con una serie di amplificazioni che si concentrano soprattutto sul personaggio del Capitano e sulla traduzione delle sue battute in un spagnolo approssimativo (De Troja 1975, 55).

L'*Angelica* è stata poi tradotta in francese, come abbiamo detto, e complice la presenza nel titolo delle iniziali del traduttore (*Angélique, comédie de Fabritio de Fornaris, Napolitain dit Le Capitaine Cocodrille, mise en français des langues italienne et espagnole par le sieur L.C.*), per anni, si è pensato che la traduzione, che si credeva persa⁸, fosse opera di Pierre de Larivay, che era solito firmarsi L.C., ossia Larivay Champenois (De Troja 1975, 53).

Alessandra Preda, dopo aver individuato la traduzione, ha definitivamente sancito l'estraneità del letterato in questa operazione mediocre da un punto di vista linguistico, che non può essere attribuita ad un fine conoscitore del francese come Larivay (Preda 1997, 203-206). Ha poi sottolineato la presenza nel testo francese di una forte semplificazione lessicale e di numerosi errori, ma non ha riscontrato alcuna significativa differenza strutturale con l'*Angelica*, della quale la traduzione francese conserva le parti aggiunte da De Fornaris relative al personaggio del Capitano Coccodrillo.

I critici che si sono occupati del *Parasite* di Tristan l'Hermitte (Stiefel 1891b e 1906, Madeleine 1934, XII; Dalla Valle 1964, 268-289, Preda 1997) concordano nel ritenere la commedia francese un adattamento dell'*Angelica*, e più probabilmente della traduzione del 1599, e sottolineano che Tristan non sembra aver consultato l'*Olimpia*, benché quest'ultima avesse avuto una larga diffusione in Francia.⁹ Daniela Dalla Valle, in un breve articolo successivo (Dalla Valle 1988), ha poi però espresso alcuni dubbi in proposito, ravvedendo

⁸ Fu Jacques Madeleine curatore dell'edizione del *Parasite* di Tristan a sancire per primo la scomparsa della traduzione francese dell'*Angelica* (Madeleine 1934, V-VI). Nessuno poi fino al 1997 (Preda 1997) ha cercato il testo che si trova alla biblioteca dell'Arsenal.

⁹ Numerosi esemplari delle edizioni del 1597 e del 1613 sono presenti nelle biblioteche parigine.

alcune discrepanze tra il *Parasite* e *l'Angelica* che sembrano avvicinare, forse inconsciamente dice la studiosa, la commedia di Tristan all'*Olimpia*. Preda, pur citando in nota lo studio di Dalla Valle (Preda 1997, n. 37), non prende in considerazione l'ipotesi.

Tristan l'Hermite, autore di tragedie di grande successo, si volge verso il genere della commedia alla fine della sua carriera. Il *Parasite*, rappresentato nel 1653 e pubblicato nel 1654, riprende in maniera molto precisa l'intreccio dell'*Angelica* nel primo atto per poi allontanarsene maggiormente negli atti successivi, pur mantenendone intatta la struttura. Secondo l'analisi di Dalla Valle, (Dalla Valle 1988) il drammaturgo francese ha eliminato i personaggi della nutrice, del pedante e della comare, ma ha lasciato i tipi tradizionali del parassita e del capitano, riducendo però gli eccessi tipici di questi personaggi che De Fornaris aveva invece esasperato. Non ha poi utilizzato lo spagnolo inventato dal commediante dell'arte per rendere più riconoscibile e più comica la maschera del Capitano vanaglorioso e, in almeno un paio di episodi, ha cancellato le battute a doppio senso della protagonista. Tutti questi interventi sembrano avvicinare *Il Parasite* all'*Olimpia* di Della Porta, che non conteneva gli eccessi citati e presentava le battute del Capitano nella stessa lingua degli altri personaggi, ossia in italiano. Daniela Dalla Valle, non avendo potuto analizzare la traduzione in francese del 1599, conclude il suo intervento, affermando che non può provare che Tristan abbia adattato *l'Olimpia* perché le discrepanze riscontrate con *l'Angelica* potrebbero essere presenti nella traduzione francese del 1599, ma sottolinea a proposito del *Parasite* che «la conduite de l'intrigue, la qualité des répliques appartiennent surtout à Della Porta» e che le aggiunte di De Fornaris non hanno minimamente influenzato Tristan «qui semble avoir préféré la version de Della Porta» (Dalla Valle 1988, 55-56).

Oggi, sapendo che la traduzione francese non differisce dall'*Angelica*, possiamo ipotizzare che l'opera di De Fornaris, come i canovacci citati nel caso di Rotrou, possa essere servita da intermediaria: Tristan aveva, infatti, probabilmente tra le mani anche il testo dell'*Olimpia*. A prova di ciò, possiamo aggiungere alle somiglianze riscontrate da Dalla Valle, i numerosi esemplari della commedia italiana che si trovano nelle biblioteche francesi e l'utilizzo da parte di Tristan di una pratica tipicamente italiana nella stesura della lista iniziale dei personaggi che vengono citati per case di appartenenza, iniziando con la balia (Della Porta 2002, II, 13). Questa pratica, inusuale nel teatro francese del periodo che prevedeva, come abbiamo visto nelle due *pièces* di Rotrou, un ordine che andava dai padroni ai servitori, è presente nell'*Olimpia*,

ma non nell'*Angelica*. Tristan non si è forse avvicinato inconsciamente all'*Olimpia*, ma ha volutamente tagliato o limato le aggiunte di De Fornaris con lo scopo di riprodurre alcune caratteristiche del linguaggio erudito dell'*Olimpia*.

Come nel caso delle due *pièces* di Rotrou, sono state studiate a fondo le "améliorations" che Tristan ha apportato al testo di De Fornaris per renderlo più teatrale ed adatto alla scena (Tristan 1934, XII; Tristan 1975), senza cercare le somiglianze che, invece, come ha indicato Dalla Valle, sono numerose e collegano la *pièce* francese all'*Olimpia*. Paradossalmente, poi, proprio queste somiglianze con il testo italiano hanno portato a lungo i critici a considerare il *Parasite* l'opera peggiore di Tristan (Tristan 1975, 629) o semplicemente un "agréable divertissement" (Mazouer 2010, II 411) che precorre il teatro di Molière.¹⁰

Conclusioni

Della Porta premette all'edizione del 1601 dei *Due fratelli rivali* che la sua fama «nasce da altri studi più gravi di questo» e che «le Commedie fur scherzi della sua fanciullezza» (Della Porta 2002, III, 52). Da questa sua affermazione di "dilettantismo" nell'arte teatrale sembra essere scaturita in gran parte della critica la convinzione che alcuni dei cambiamenti apportati da Rotrou e Tristan abbiano reso i loro adattamenti dotati di una maggiore teatralità rispetto alle fonti (Rotrou 1994, XI; Rotrou 2000, De Capitani 2004, Madeleine 1934). La maggior parte dei miglioramenti che, secondo la critica, apportano i drammaturghi francesi, servirebbero infatti per adattare le commedie italiane alla scena, aumentando le potenzialità dello spettacolo, del ritmo, dello scambio verbale, degli effetti scenici dei testi dellaportiani considerati esclusivamente letterari (Rotrou 1994, Rotrou 2000, 37; Tristan 1934, XII).

Oggi, ormai appurato che il punto a cui mira Della Porta non è la resa letteraria ma quella teatrale (Sirri 2004) e che le sue commedie hanno come prospettiva il palcoscenico, essendo «mosse da una tecnica teatrale abile e scaltrita, in cui l'arte del dialogo, del gioco linguistico e dell'onomastica parlante assume un ruolo decisivo ai fini della costruzione di uno spettacolo vivo e brillante» (Giulio 2019, 133), si deve riconsiderare il rapporto con la

¹⁰ Si veda invece l'analisi illuminante di Daniela Dalla Valle che considera il *Parasite* l'ultimo capolavoro di Tristan (Dalla Valle 1964, 268-289).

fonte degli adattamenti francesi. Rotrou e Tristan mostrano, infatti, di cogliere perfettamente l'originalità e la spettacolarità del contributo teatrale di Della Porta, riproponendone alla perfezione le strategie drammaturgiche e scenografiche. Rotrou intuisce l'interesse di un teatro che instaura con il pubblico una forte complicità, lo fa proprio, ne impara le tecniche che ripropone amplificandole; Tristan si allontana maggiormente dalla fonte, ma ne conserva la struttura, la qualità di certe battute, introducendo un gioco sottile di una teatralità fedele all'opera dellaportaiana, che sembra saper ricreare, pur distaccandosene. Il loro interesse è dettato da una vera e propria stima nei confronti del teatro italiano, che non era stata intaccata in alcun modo dalla moda per gli intrecci spagnoli. Non è un caso, d'altra parte, che Molière, grande conoscitore di tecniche teatrali, abbia rappresentato *La Sœur* e *Le Parasite* e sia stato influenzato da queste due commedie nella composizione della sua prima pièce *L'Étourdi* e di altre sue opere (Bourqui 1999, 77-78, 316, 416; Bourqui 2000, 49-51).

Achille Mango conclude il suo intervento *Tradizione e novità nel teatro di Giovanbattista della Porta* asserendo che «Della Porta traccia una strada, a percorrerla saranno altri» (Mango 1990, 479). A percorrerla, credo, siano stati non solo i drammaturghi italiani, ma anche quelli francesi secenteschi che capirono, meglio di quanto si sia creduto fino ad oggi, la modernità e la teatralità delle commedie del grande erudito napoletano.

BIBLIOGRAFIA

ADAM, ANTOINE (1962) *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, t. I, Paris, Éditions mondiales.

BALSAMO, JEAN (1992) *Les Rencontres des Muses. Italianismes et anti-italianisme dans les lettres françaises de la fin du XVI^e siècle*, Genève-Paris, Slatkine.

BALSAMO, JEAN (2003) *Le livre italien à Paris de la Renaissance aux Lumières*, in *L'Italia letteraria e l'Europa*, vol. II *Dal Rinascimento all'Illuminismo*, N. Borsellino (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 285-327.

BEAULIEU, ARMAND (1990) *L'influence de Della Porta sur la physique en France au XVII^e siècle*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, M. Torrini (a cura di), Napoli, Guida, 301-309.

BELTRAME, TINA (1933) *G. Della Porta e la commedia dell'arte*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CI, n. 3, 277-289.

BERREGARD, SANDRINE (2006) *Tristan l'Hermite "héritier" et précurseur*.

Imitation et innovation dans la carrière de Tristan l'Hermitte, Tübingen, Gunter Narr Verlag.

BOURQUI, CLAUDE (1999) *Les sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, Sedes.

CIORANESCU, ALEXANDRE (1970) *L'Arioste en France des origines à la fin du XVIII^e siècle*, Torino, Bottega d'Erasmus.

CIORANESCU, ALEXANDRE (1983) *Le Masque et le visage. Du baroque espagnol au classicisme français*, Genève, Droz.

CLUBB, GEORGE LOUISE (1965) *Giambattista Della Porta. Dramatist*, New York, Princeton.

DALLA VALLE, DANIELA (1964) *Il teatro di Tristan L'Hermitte*, Torino, Giappichelli.

DALLA VALLE, DANIELA (1986) *La dernière étape de l'italianisme: les traductions françaises du roman italien*, in *La France et l'Italie au temps de Mazarin*, J. Serroy (a cura di), Presses universitaires de Grenoble, 357-364.

DALLA VALLE, DANIELA (1989) *La tragicommedia francese. Teoria e prassi*, Torino, Meynier.

DALLA VALLE, DANIELA (1995) *Aspects de la pastorale dans l'italianisme du XVII^e siècle*, Paris, Champion.

DE CAPITANI, PATRIZIA (2005) *Du spectaculaire à l'intime. Un siècle de commedia erudita en Italie et en France (début du XVI^e siècle - milieu du XVII^e siècle)*, Paris, Champion.

DE FORNARIS, FABRIZIO (1585) *Angelica*, Paris, L'Angelier.

DE TROJA, ELISABETTA (1975) *Trasformazione di elementi dellaportiani nell'Angelica del De Fornaris*, «Studi Secenteschi», XVI, 53-65.

DEGEN, GUY (1993) *Une leçon de théâtre. Les neuf comédies franco-italiennes de Larivoy*, in *Pierre de Larivoy, champenois, chanoine, traducteur, auteur de comédies et astrologue (1541-1614)*, Y. Bellenger (a cura di), Paris, Klincksieck, 15-37.

DEIERKAUF-HOLSBOER, SOPHIA-WILMA (1970) *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne*, Paris, Nizet.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002) *Teatro*, R. Sirri (a cura di), *Commedie*, t. II e III, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

DUBOST, JEAN FRANÇOIS (1997) *La France italienne XVI^e-XVII^e siècle*, Paris, Aubier.

GARDAIR, JEAN-MICHEL (1990) *L'immagine di Della Porta in Francia*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, M. Torrini (a cura di), Napoli, Guida, 273-285.

GILOT, MICHEL, SERROY, JEAN (1997) *La comédie à l'âge classique*, Paris, Belin.

GIULIO, ROSA (2019) *La Salerno di "Gli Duoi Fratelli Rivali" di Giambattista Della Porta: una polifonia comica-drammatica tra Manierismo e Barocco*, in *Le forme del comico*, AA.VV. (a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 133-141.

GUICHEMERRE, ROGER (1972) *La Comédie avant Molière*, Paris, Armand Colin.

HERRICK, MARVIN THEODORE (1960) *Italian Comedy in the Renaissance*, Urbana, The University of the Illinois Press, 216-225.

KITE, BARRY (1990) *Rotrou and the Italian Comedy, 1641-1645*, «Seventeenth Century French Studies», XII, 53-64.

LANCASTER, HENRY CARRINGTON (1932) *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, v. II-2, Baltimore, The J. Hopkins Press.

PASQUIER, PIERRE (a cura di) (2007) *Le Théâtre de Rotrou*, «Littératures classiques», 63, n. 2.

LEPAGE, RYMOND (1975) *Jean Rotrou and the tradition of the commedia erudita in France*, «Kentucky Romance Quarterly», XXII, n. 3, 313-320.

MANGO, ACHILLE (1990) *Tradizione e novità nel teatro di G.B. Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, a cura di M. Torrini, Napoli, Guida, 469-480.

MAURI, DANIELA (1996) *Voyage en Arcadie. Sur les origines italiennes du théâtre pastoral français à l'âge baroque*, Paris, Champion.

MAZOUER, CHARLES (2006) *Le Théâtre français de l'âge classique*, t. I *Le premier XVII^e siècle*, Paris, Champion.

MAZOUER, CHARLES (2010) *Le Théâtre français de l'âge classique*, t. II *L'apogée du classicisme*, Paris, Champion.

MICHEL, SUZANNE, MICHEL, PAUL HENRY (1976) *Répertoire des ouvrages imprimés en langue italienne au XVII^e siècle conservés dans les bibliothèques de France*, t. VI, Paris, CNRS.

MILANO, FRANCESCO (1900) *Le commedie di Giovan Battista Della Porta*, «Studi di Letteratura Italiana» II, n. 2, 311-411.

MOREL, JEAN (1968) *Rotrou dramaturge de l'ambiguïté*, Paris, Armand Colin.

ORLANDO, FRANCESCO (1962) *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino, Bottega d'Erasmus.

OUVILLE, ANTOINE LE METEL (2020) *Théâtre complet*, v. 3, M. Pavesio, A Teulade (ed.), Paris, Classiques Garnier.

PAVESIO, MONICA (2000) *Calderón in Francia: Ispanismo e italianismo nel*

teatro francese del XVII secolo, Alessandria, dell'Orso.

PAVESIO, MONICA (2016) *Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia*, in *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación y influencias (Italia, España, Francia siglos XVI-XVIII)*, C. Couderc, M. Trambaioli (a cura di), «Anejos de Criticón», 21, 265-274.

PREDA, ALESSANDRA (1993) *Il "teatro in scena": dalla commedia di Giovan Battista Della Porta alla tragicommedia di Jean Rotrou*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca, Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*, E. Mosele (a cura di), Bari, Schena Editore, 383-402.

PREDA, ALESSANDRA (1994) *I nuovi studi sulla commedia italiana tardo-cinquecentesca e la commedia seicentesca francese*, in *Il Seicento francese oggi. Situazione e prospettive della ricerca*, G. Dotoli (a cura di), Bari/Paris, Adriatica/Nizet, 277-293.

PREDA, ALESSANDRA (1996) *La fortuna di G. B. Della Porta in Francia: la parabola del mago, l'ascesa de drammaturgo comico*, in *"Il n'est nul si beau pasetemps/Que se jouer à sa pensée". Studi di filologia e letteratura francese in onore di Anna Maria Finoli*, Pisa, ETS, 283-296.

PREDA, ALESSANDRA (1997) *L'Angelica di Fabrizio De'Fornaris: il testo di un "comedien", la sua fonte, la sua traduzione*, in *La commedia dell'arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, E. Mosele (a cura di), Bari, Schena editore, 193-206.

ROTRON, JEAN (1994) *La Sœur*, B. Kite (ed.), University of Exeter Press.

ROTRON, JEAN (2000) *La Sœur, Célie ou le vice-roi de Naples*, Cl. Bourqui (ed.), in *Théâtre complet*, vol. 3, Paris, Société des Textes Français Modernes.

SCOTT, VIRGINIA (1990) *The commedia dell'arte in Paris (1644-1697)*, Charlottesville, University Press of Virginia.

SIRRI, RAFFAELE (2004) *Teatralità del teatro di G.B. Della Porta*, in *L'edizione nazionale del teatro e l'opera di G.B. Della Porta*, M. Montanile (a cura di), Pisa/Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 69-82.

STEIGERWALD, JORN (2013) *La Querelle des Suppositi de l'Arioste*, «Littérature classiques», 81, 173-183.

STIEFEL ARTHUR LUDWIG (1904) *Die Nachahmung italienischer Dramen bei einigen Vorläufern Molières*, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur», 27, 189-265.

STIEFEL ARTHUR LUDWIG (1906) *Les sources du Parasite*, «Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte», VI, 1906, 234-237.

STIEFEL, ARTHUR LUDWIG (1891a) *Unbekannte italienische Quellen Jean de*

Rotrou's, «Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Supplementheft» 5, 41-99.

STIEFEL, ARTHUR LUDWIG (1891b) *Tristan L'Hermite's Le Parasite und seine Quelle*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», 86, 47-80.

TRISTAN L'HERMITE (1934) *Le Parasite*, J. Madeleine (ed.), Paris, Droz.

TRISTAN L'HERMITE (1975) *Le Parasite in Théâtre complet*, C. Abraham (a cura di), Alabama, University Press.

VIANEY, JOSEPH-MARIE (1891) *Deux sources inconnues de Rotrou*, «Archives historiques, artistiques et littéraires», II, 241-250.

VOLTZ, PIERRE (1965), *La comédie*, Paris, Colin.

*Da Della Porta a Calderón: alcune proposte ipotestuali**

PAULA GREGORES PEREIRA

Com'è noto, le opere di Giovan Battista della Porta (1535-1615) godettero di larga fortuna a livello europeo, motivo per cui il suo nome fu conosciuto in tutti gli ambienti intellettuali, sebbene di solito legato alla sua produzione di carattere scientifico.¹ Per quanto riguarda il caso spagnolo, va indicato che non si riscontrano dei riferimenti espliciti ai testi teatrali dell'autore napoletano presso i massimi esponenti del *Siglo de Oro*, dato che l'influenza della sua produzione drammatica viene oscurata dall'importanza dei suoi trattati (principalmente la *Magia naturalis*).² Infatti, la ricerca condotta sui principali cataloghi spagnoli permette di confermare che, benché si riscontrino parecchi

* Il presente saggio è frutto del lavoro svolto nell'ambito del progetto di ricerca ArpreGo (*Archivo del teatro pregoldoniano* PGC2018-097031-B-I00, 2019-2022, finanziato dal *Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades* e FEDER) dell'Università di Santiago de Compostela sotto la direzione di Javier Gutiérrez Carou, al quale vogliamo rivolgere i nostri ringraziamenti per l'assistenza nello svolgimento della presente ricerca. Il contributo si inquadra anche tra le attività realizzate dal Grupo de Referencia Competitiva CALDERÓN (GI-1377) dell'Universidade de Santiago de Compostela finanziato dal Plan Galego IDT della Xunta de Galicia per il periodo 2023-2026, rif. ED431C 2023/06 e fa anche parte del progetto di tesi di dottorato *La questione dei generi nella drammaturgia italiana del XVII e XVIII secolo*, diretto dal professore Javier Gutiérrez Carou e finanziato tramite l'Ayuda para la formación de Profesorado Universitario (FPU22/0595) del Ministerio de Universidades spagnolo.

¹ Per quanto riguarda la sua produzione teatrale, bisogna sottolineare che i suoi drammi – gli si attribuiscono ventitré commedie e cinque tragedie, ma ce ne sono state trasmesse solo diciassette: quattordici commedie e tre tragedie (cfr. Della Porta 2002-2003, II, IX-X e Sirri 1989, 442) – ebbero una notevole diffusione, in modo tale da farlo diventare il drammaturgo più noto del periodo in area napoletana.

² È rintracciabile, tuttavia, tutta una serie di motivi comuni con drammaturghi come Lope de Vega. Per un'analisi più approfondita su questo aspetto e per una panoramica integrale della presenza del drammaturgo napoletano nel *Siglo de Oro* spagnolo, rimandiamo al saggio di Elena E. Marcello, *Per uno studio della ricezione di Della Porta nel teatro spagnolo dei Secoli d'Oro. Stato dell'arte e percorsi d'indagine*, presente in questo volume. Approfittiamo dell'occasione per ringraziare la prof.ssa Marcello per i suggerimenti offertici sull'argomento in sede di convegno.

esemplari dei titoli di carattere scientifico, sono pochi i volumi secenteschi di commedie pervenuti fino ai nostri giorni e, inoltre, è difficile risalire al preciso momento in cui sarebbero giunti nella penisola iberica.³

Se rivolgiamo l'attenzione verso le opere degli autori dell'epoca, tuttavia, troviamo dei riferimenti espliciti al napoletano in vari dei grandi scrittori del *Siglo de Oro*. Infatti, Lope de Vega (1562-1635) vi fa riferimento, associandolo alla sua *Magia naturalis*, in *El peregrino en su patria*:

Es muy ordinario de los que aman dar crédito para olvidar o para querer a algunos hombres o mujeres supersticiosos, admirados de ver algunas cosas que la **magia natural**, a quien Plotino llama sierva y ministro de la naturaleza, puede hacer, aplicando los activos y pasivos a su sazón y tiempo, como hacer que nazcan rosas por enero o que por mayo estén las uvas maduras, anticipando el tiempo estatuido de la naturaleza, cosa que el vulgo tiene por milagros, o formar en el aire relámpagos, truenos y lluvias, de los cuales con la sola y pura **magia natural** han hecho muchos en nuestros días el **Porta** y el Rogerio, y aun se alaba Julio Camilo que un amigo suyo fabricó por vía de alambiques un muchacho que por espacio de un instante tuvo aliento (Vega Carpio 2016, 238-239).⁴

Anche Francisco de Quevedo (1580-1645) lo cita nel suo trattato *Providencia de Dios*, alludendo a un possibile incontro, o, almeno, a una visita della sua residenza napoletana:

Esta dependencia accidental y concomitante te la asimilo al hombre que en un aposento de espejos (como yo le vi en casa de **Juan Baptista Porta**, en Nápoles, hombre curiosamente docto) no ve sino lo que los espejos le representan, y no obstante, que el ojo que ve, no puede verse a sí, ni el uno al otro, ni los dos al aspecto donde están, sin el reflejo, no por eso la potencia visiva es el reflejo, ni depende de él por sí, sino condicional y accidentalmente (Quevedo 2015, 170-171).

Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), addirittura, lo include in una

³ Dalla consultazione del *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (CCPB; catalogos.mecd.es/CCPB/ccpbopac/) e del catalogo della Biblioteca Nacional de España (<http://catalogo.bne.es/>) si evince che, sebbene siano numerosi i volumi cinque-secenteschi di opere di Della Porta conservati in territorio spagnolo, soltanto quattro corrispondono a commedie: due de *Gli duoi fratelli rivali* (Venezia, Sanese, 1601; 1606), uno de *La Cintia* (Venezia, Giacomo Antonio Somascho, 1606) e un volume che raccoglie *La Trappolaria, L'Olimpia e La Fantesca* (Venezia, Sessa, 1597).

⁴ Lo scrittore spagnolo lo situa allo stesso livello dell'astrologo fiorentino Cosimo Ruggieri (?-1615) a cui fa riferimento nel passo citato come «Rogerio» e dell'alchimista Giulio Camillo (1480-1544), a cui fa allusione come «Camilo».

delle proprie commedie, *El astrólogo fingido* (1632),⁵ dove compare citato in più di un'occasione:

Llegué a Nápoles, adonde
por ventura conocí
a **Porta**, de quien la fama
me dijo alabanzas mil. (vv. 1063-1065; Calderón 2011, 254)

¿Adónde a **Porta** te hallaste,
y con tanta brevedad
que aun imaginallo admira? (vv. 1271-1273; Calderón 2011, 262)

Infatti, se ne parla in un esteso passo (vv. 1063-1158) in cui il *galán*, Don Diego – il finto astrologo del titolo, che deve cercare di dar credibilità al proprio inganno – fa riferimento proprio ai suoi attributi di scienziato e di conoscitore dell'astrologia e lo vede come finto maestro. Nella sua finzione, entrambi sarebbero stati «tan amigos / que no acertaba a vivir / uno sin otro» (vv. 1095-1097; Calderón 2011, 255)⁶ e, dopo qualche anno di apprendistato, Don Diego avrebbe persino superato il maestro:

llegué no sé si a saber
– estoy por decir que sí –
la astrología tan bien
que pudiera competir
con él mismo, a quien mil veces
envidia y espanto di. (vv. 1101-1106; Calderón 2011, 156)

Proprio nelle opere di Calderón troviamo più di semplici rimandi. Infatti, se analizziamo i testi del drammaturgo spagnolo alla luce della

⁵ Titolo da non trascurare, tenendo presente che Della Porta compose una commedia intitolata proprio *Lo Astrologo*. Già Fernández Gallego, curatore dell'edizione critica del dramma calderoniano, fa riferimento a questo particolare (Calderón 2011, 254n).

⁶ Con l'allusione a Della Porta, si compie un doppio obiettivo: sul piano della fabula, si procede a dotare di credibilità la farsa del *galán*, mentre, dal punto di vista del pubblico, viene creato un riferimento che va al di là della finzione introducendo un personaggio conosciuto in tutti gli ambienti intellettuali, il che contribuisce al coinvolgimento dell'uditorio. Schizzano allude anche alla possibilità che forse Calderón citi il Della Porta in *El astrólogo fingido* per farvi menzione come antecedente drammaturgico-letterario: «Sería ésta su manera de recordarle como un referente literario al escribir una de sus primeras comedias» (Schizzano Mandel 1990, 164). Inoltre, la studiosa indica anche che «*L'astrologo* de Della Porta, publicada en 1606, es la única comedia sobre el tema que, a nuestro conocer, se publicó antes de 1625» (Schizzano Mandel 1990, 167).

produzione dellaportiana emerge un sostanziale numero di concomitanze che fanno pensare ad un possibile influsso delle commedie del napoletano sulla produzione dello scrittore aureo. Nel capolavoro calderoniano per eccellenza, *La vida es sueño* (1636), troviamo infatti un elemento, forse una diretta citazione testuale, che sembra mettere in relazione il dramma con *Lo Astrologo* (1606). In particolare, uno dei protagonisti di quest'ultima *pièce*, il Vignarolo – che impersona il personaggio di Guglielmo, fino a dubitare della propria identità e non saper più distinguere fra realtà e finzione, situazione che lo porta a credersi veramente Guglielmo e, a un certo punto, a perdere persino sé stesso («[...] sto dubbioso se sia Guglielmo o il vignarolo; ma se sono trasformato già e non sono Guglielmo, chi sono?» IV.8.43; Della Porta 2002-2003, III, 385) – all'apice delle proprie disgrazie esclama: «Oh misero me ed infelice» (V.3.3; Della Porta 2002-2003, III, 397), formula che sembra ripresa da Calderón nel noto verso di Segismundo: «¡Ay misero de mí, y ay, infelice!» (v. 102; Calderón 2008, 117), pronunciato dal protagonista del capolavoro calderoniano in un momento di rammarico per la propria prigionia.

Riscontriamo, tuttavia, una commedia in cui si scorge più chiaramente la possibile influenza della produzione dellaportiana sul drammaturgo spagnolo, vale a dire, *Las manos blancas no ofenden* (1657). In essa l'espedito che muove l'azione presenta notevoli parallelismi con i motivi sviluppati da Della Porta, specialmente, ma non solo, ne *La Cintia* (1601), influenza legata, in particolare, al tema del travestimento, che permette di stabilire un legame più saldo fra i due drammaturghi e offre l'elemento da cui prendere spunto per l'elaborazione di un'analisi comparativa fra le due commedie. Infatti, *Las manos blancas no ofenden*, tramite la messa in scena di un travestimento di uomo in donna sviluppa una situazione alquanto infrequente in un teatro, quello spagnolo, abituato a vedere piuttosto il travestimento di donne in uomini. Tuttavia, è ancora più insolito che coincidano allo stesso tempo due personaggi di generi opposti travestiti dal genere inverso. Nella scena castigliana del *Siglo de Oro*, in effetti, benché si riscontrino esempi consoni alla prima circostanza riferita (sebbene scarsissimi e normalmente non in personaggi protagonisti), la seconda situazione non trova antecedenti diretti.⁷

Nelle commedie dell'autore napoletano, peraltro, il motivo del travestimento – sviluppato in tutte le sue varianti – è ricorrente, anzi, imprescindibile. Nelle sue opere drammatiche, in effetti, le donne si vestono

⁷ Si può prendere visione di un catalogo di drammi iberici in cui compare l'uomo in veste di donna (sebbene di solito in forma episodica e non come protagonista) in Canavaggio 1979, 135.

da uomini, gli uomini da donne, i nobili da schiavi o servi, i servi da innamorati e, addirittura, gli innamorati da orsi (*La Chiappinaria*). Il travestimento, in Della Porta, si manifesta come elemento cardine che serve a strutturare l'azione, promuovendo, attraverso lo sfruttamento degli scambi di identità, lo sviluppo di numerosi equivoci, che, inoltre, contribuiscono notevolmente a dotare di comicità le opere. In particolare, ne *La Cintia*, troviamo un caso di travestimento incrociato – dato che l'azione, come si ricorderà, prende spunto dal travestimento di una donna (la Cintia del titolo) in uomo (Cintio) e di un uomo (Amasio) in donna (Amasia) – che produce tutta una serie di scambi di identità e di malintesi che si risolveranno soltanto quando entrambi i protagonisti avranno recuperato la loro vera identità. Questa situazione, di certo interessante nella presentazione allo stesso tempo di un uomo che si finge donna e di una donna che si finge uomo, è particolarmente rilevante se si presta attenzione a *Las manos blancas no ofenden*, commedia in cui si propone un intreccio che parte dalla stessa premessa, peraltro insolita per gli espedienti teatrali adoperati nel *Siglo de Oro*.

Nel teatro spagnolo del Seicento, invero, benché il travestimento fosse ricorrente, non era abituale che un personaggio maschile si fingesse donna,⁸ dato che questo tipo di situazioni erano considerate pericolose da un punto di vista morale.⁹ Perciò, anche se Calderón se ne serve per l'elaborazione di *Las manos blancas no ofenden*, cerca di farlo nel modo meno polemico possibile, il che lo porta ad accentuare la mascolinità di César (Celia, quando compare travestito) e la sua repulsione verso il ruolo femminile che si vede costretto a ricoprire. Come indica Fernández Mosquera (2015, 310):

La gran novedad será el disfraz femenino de César, no el masculino de Lisarda. Su estrategia dramática y escénica también es clara: mientras que la decisión de Lisarda está sobreentendida en unos versos y dibujada desde una caracterización masculinizante por su actuación decidida y audaz, la opción del disfraz en César está sometida a una suerte de debate previo sobre su condición de prisionero en un ambiente asfixiantemente femenino.

⁸ La situazione contraria, invece, era normalissima: «Lejos de limitarle a un figurón estereotipado, la comedia nueva aprovecha el valor funcional del disfrazado de mujer: o bien dentro de una peripecia no siempre episódica, ampliando de esta forma el ámbito de las intervenciones de la figura del donaire; o bien, más ocasionalmente, convirtiéndole en protagonista de una acción autónoma, cuyos resortes se confunden con motivaciones más elevadas. Por lo tanto, la feminidad contrahecha que nos proponen los diversos disfrazados no se puede interpretar unilateralmente» (Canavaggio 1979, 142).

⁹ Motivo per cui, fra quelli registrati, «[son] en verdad muy pocos los que no pasan de ser meros comparsas» (Canavaggio 1979, 135).

Anche se nel teatro spagnolo, come già accennato, il travestimento maschile di donna «ya había alcanzado un grado cercano al desgaste» (Fernández Mosquera 2015, 298), non avveniva lo stesso con quello di uomo in donna, situazione dovuta, secondo il sopracitato studioso, «a los condicionamientos sociales que dificultaban el travestismo femenino en contextos no carnavalescos» (Fernández Mosquera 2015, 301), il che provoca, in genere, che non sia decorosamente giustificabile adoperare questa risorsa. Quando compare, invece, può avere due valenze: il più delle volte è un motivo puramente funzionale e incidentale, adatto a risolvere un conflitto occasionale e suscitare inoltre il riso del pubblico; altre, invece, passa ad essere l'elemento attorno cui ruota l'argomento, seguendo l'esempio, principalmente, del mito di Achille,¹⁰ – ma anche l'episodio di Ercole e Iole –¹¹ che fungono da precedenti classici a giustificare l'utilizzo (Canavaggio 1979, 137-140). Questa seconda opzione, tanto infrequente quanto scenicamente efficace (cfr. Fernández Mosquera 2015, 302), corrisponde a quella che si presenta in *Las manos blancas no ofenden*.

Nella commedia, Calderón fa appello alla suddetta risorsa con la volontà di far dialogare nello stesso dramma (situazione ancora più insolita) i travestimenti incrociati di entrambi i protagonisti, che fungono da elemento motore dell'intreccio. Vengono, dunque, messi a confronto una donna in veste da uomo (Lisarda, che diventa César per vendicare un'offesa contro il proprio onore) e un uomo in veste da donna (César travestito da Celia) la cui caratterizzazione psicologica – incentrata sulla continua accentuazione della mascolinità – è oggetto di una particolare attenzione da parte del drammaturgo spagnolo, che, cautamente, cerca di evitare la creazione di «malentendidos sociales e ideológicos» (Fernández Mosquera 2015, 303) che possano prendere avvio dal fatto di assegnare attributi marcatamente femminili a un personaggio maschile. In questo modo, delinea un César quasi iperbolicamente maschile, che diventa, saltuariamente, alquanto misogino, in modo tale da accentuare la contrapposizione fra la propria personalità e i tratti femminili che caratterizzano il personaggio e servono a rafforzare la credibilità del travestimento stesso.¹²

¹⁰ «A quien, según la leyenda, su madre Tetis vistió de mujer para apartarle de la guerra y preservarle de la muerte a la que estaba destinado. Hospedado [...] por el rey de Scyros, se prendó de la hija de éste, Deidamia, y mantuvo con ella amores secretos hasta ser hallado por Ulises» (Canavaggio 1979, 140).

¹¹ Ercole, per corteggiare Iole, sarebbe entrato al suo servizio travestito da Fantesca. Su questo motivo si veda Calderón 2020, 30-32.

¹² Particolarmente importante in César sono le sue abilità per il canto, a cui i personaggi accennano reiteratamente: «TEODORO [...] el cielo / de tal gracia te ha dotado / que a tus voces se han parado /

Uno schema di questo tipo, in cui si trovano allo stesso tempo entrambi i travestimenti (Fernández Mosquera 2015, 303), non riscontra precedenti nella produzione drammatica spagnola anteriore a Calderón. Tuttavia, come abbiamo già segnalato, trent'anni prima della stesura dell'opera castigliana veniva pubblicata *La Cintia* e, dato che il drammaturgo secentesco certamente conosceva Della Porta – o, almeno, le sue opere 'scientifiche' –, non è peregrino pensare che avesse familiarità anche con il versante comico della sua produzione. Ne *La Cintia*, infatti, l'intreccio è disposto attorno ai personaggi di Celia e Amasio, entrambi costretti dalle circostanze ad assumere le vesti del genere opposto. Le vicende particolari di ciascuno, tuttavia, sono molto diverse: mentre Cinzia ha trascorso la propria vita travestita da uomo (Cintio) per evitare la collera del padre (era stata sua madre ad imporre il travestimento e, dopo la sua morte, la balia da lei assegnatale l'aveva mantenuto), Amasio (*en travesti*, Amasia), si fingeva donna, inizialmente per evitare rappresaglie della fazione politica opposta a quella del padre e, in un secondo momento, per non dover allontanarsi dalla giovane di cui era invaghito (Lidia). Anche se gli argomenti delle due commedie sono molto diversi, fra la situazione dei rispettivi protagonisti si riscontrano delle coincidenze per nulla secondarie che testimoniano l'esistenza di un rapporto più stretto fra i due drammi quanto non sia stato finora individuato.

In *Manos*, i travestimenti di entrambi i protagonisti trovano la loro ragione di essere – la giustificazione dal punto di vista della verosimiglianza – nel fatto che sia César che Lisarda sono stati allevati sin dalla nascita secondo i costumi del genere opposto. Nel caso di César, perché dopo l'assassinio del padre, sua madre, temendo che la stessa sorte potesse spettare al figlio, lo nascose fra le damigelle invece di crescerlo conformemente alle consuetudini proprie dei maschi nobili:

CESAR [...] ¿Dónde he de ir, si criado
entre meninas y damas,
sé de tocados y flores
más que de caballos y armas? (vv. 1077-1080; Calderón 2020, 146)

los pájaros en su vuelo» (vv. 807-810; Calderón 2020, 136), «LAURA [...] dulcemente diestra / la escuchó cantar [...] / hechizada de manera / al encanto de su voz» (vv. 1686-1691; Calderón 2020, 169); «SERAFINA [...] No hay cosa / que más me alivie y divierta [...] / que tu voz (vv. 1705-1709; Calderón 2020, 170); «SERAFINA Aguarda, que de manera / tu voz me lleva tras sí / que no sé si aquesto es / aún más, Celia, ver que oír» (vv. 2816-2819; Calderón 2020, 210). Oltre all'assenza di barba, di cui César si lamenta, che permetterà il felice esito dell'inganno: «no ha querido / brotar [...] en mi cara / aquella primeraseña / que a la juventudes malta» (vv. 907-910; Calderón 2020, 140).

Mosso dal timore per la vita della propria figlia, anche il padre di Lisarda provvede a darle un'educazione più adatta alla tradizionale formazione maschile, iniziandola alle armi.¹³ Il motivo che lo porta a prendere questa decisione – pretesto che ha una particolare rilevanza ai fini del nostro discorso, dato che stabilisce un legame più che possibile fra Calderón e Della Porta – è radicato nel conflitto fra guelfi e ghibellini. Infatti, sia il personaggio calderoniano che l'Amasio de *La Cintia* dellaportiana subiscono questo cambiamento di genere imposto dai rispettivi genitori, capi delle fazioni a cui appartengono, per proteggerli da quella opposta:

Manos blancas, vv. 682-694

LISARDA

Desde el primero
 oriente mío, ¿no fui
 víbora, pues que naciendo,
 la vida costé a mi madre?
 Mi padre, ¿entre los estruendos
 de Marte no me crio
 por no dejarme a los riesgos
 de los bandos **gibelinos**,
 siendo él **campeón** de los **güelfos**?
 Segunda naturaleza
 la costumbre, ¿no me ha hecho
 tan varonil que la espada
 rijo y el bridón manejo?
 (Calderón 2020, 132)

La Cintia, I.3.25

AMASIO

Anzi, per ingannar gli inimici. Ma acciò
 che sii consapevole del tutto e sappi
 dove aiutarmi, io ti dirò in somma tutto
 l'esser mio. Tu sai che siamo da
 Bologna, della famiglia de' Malvezzi,
principal in quella terra; e siamo
ghibellini, nemici affatto dei **guelfi**. E
 sai pur anco che l'una fazione cerca
 distrugger l'altra, e principalmente ne'
 Malfoti, per estirpar in tutto le famiglie.
 Piacque a Dio, dopo molto tempo,
 avendolo desiderato, dar a Pedofilo,
 mio padre, me unigenito. E temendo
 della mia vita contro di cui fusse
 tessuto alcun laccio da' guelfi, diede
 nome di essergli nata una femina e mi
 vestì da femina; né tenendosi così
 sicuro, mi mandò qui in Napoli [...].
 (Della Porta 2002-2003, II, 359)

Si stabilisce in questo modo un chiaro parallelismo fra i personaggi di Amasio e di Lisarda, entrambi cresciuti secondo i costumi del genere contrario per evitare di essere attaccati dalla fazione politica nemica, facendo parte, rispettivamente, dei ghibellini e dei guelfi. Tuttavia, va notato che Calderón non arriva agli estremi delineati da Della Porta, che presenta il giovane Amasio non soltanto allevato secondo i costumi femminili, ma travestito da

¹³ Si veda la contrapposizione che Calderón stabilisce fra i due protagonisti, indicando che Lisarda fu allevata «entre lo ses truendos de Marte» (vv. 685-686; Calderón 2020, 132) e che César «de Marte el furor ignore» (v. 784; Calderón 2020, 136).

donna sin da piccolo.

Diventa interessante, d'altra parte, paragonare gli altri due protagonisti, sia la Cintia di Della Porta che il César calderoniano. Entrambi sono vittime delle circostanze e detestano e respingono il proprio travestimento, che diventa una specie di prigione che impedisce loro di essere sé stessi. Nel caso di Cintia, obbligata a fingersi uomo dalla nascita, il travestimento è frutto di un'imposizione derivata dalla paura della madre, che temeva che suo marito l'avrebbe ripudiata qualora avesse scoperto che non aveva partorito un figlio maschio. Dopo la sua morte, grazie alla diligenza della balia, il padre non scoprì mai l'inganno e la allevò come avrebbe fatto con un ragazzo:

CINTIA [...] Apparai lettere, e le mani, nate alla conocchia ed all'aco, rivolsi a maneggiar cavalli ed armi e tutte quelle arti che rendono illustre un cavaliere, non lasciandomi superar da Erasto, anzi lasciandomelo dietro di gran lunga (I.1.28; Della Porta 2002-2003, II, 352).

Ormai cresciuta, Cintia si trova nella compromettente situazione di essere rimasta incinta dopo aver ingannato per mesi l'uomo oggetto del proprio amore fingendosi un'altra. Questa situazione la porta a cercare disperatamente il modo di sbarazzarsi del travestimento, che ha adesso data di scadenza, ma ha paura della reazione del giovane, il che ritarda lo scioglimento dell'inganno. Per Cintia, il travestimento è diventato, insomma, un problema che deve essere risolto al più presto, superato già il tempo in cui le vesti da uomo costituivano uno strumento di protezione per la madre, ormai morta da anni.

Per quanto riguarda César, al contrario, l'assunzione del travestimento è dovuta, in origine, proprio alla voglia di liberarsi dal giogo materno. Infatti, anche se si traveste da donna volontariamente, lo fa perché, istruito da sempre secondo i costumi femminili, ritiene che sia questo il modo più efficace e credibile per sfuggire alla madre e per partire per la corte di Serafina, di cui è invaghito. Tuttavia, sebbene pretenda di liberarsene immediatamente, il naufragio in cui è coinvolto al suo arrivo presso le proprietà della nobildonna lo lega, paradossalmente, ad esso. Infatti, viene salvato dall'incidente mentre indossa vesti femminili e, di conseguenza, preso per donna sin dall'inizio. Per giunta, quando cerca di disvelare l'inganno, Lisarda – che compare in scena allo stesso tempo in veste da uomo dopo essere caduta dal cavallo che la portava a corte – prende il suo nome:

LISARDA Agora
 que rendido a vuestros pies
 no puedo errar el estilo
 que soy, señora, sabed,
 el príncipe de Orbitelo.
 CÉSAR (¿Qué ha sido lo que escuché?
 Mi nombre ha dicho y mi estado). (vv.1533-1539; Calderón 2020, 162)

per cui il giovane, capendo che avrebbe perso ogni credibilità e onore se si fosse presentato anche lui come César, mantiene viva la farsa e crea il personaggio di Celia:

CESAR (¿Qué haré?
 Que decir quien soy en este
 traje, en público, no es bien
 ni que se sepa de mí
 que yo he podido usar de él.
 Pues dejar que otro mi nombre
 tome y pretenda con él,
 tampoco es justo). (vv. 1584-1591; Calderón 2020, 238)

Lungo la commedia, benché César approfitti dei vantaggi associati alle sue vesti di damigella – che gli permettono di stare vicino all’oggetto del suo amore – disprezza la propria posizione e le usanze secondo cui è stato cresciuto sin dall’infanzia. Costumi che fanno sì che, nel momento in cui finalmente compare da uomo in scena, tutti pensino che abbia semplicemente deciso di uscire con le vesti della commedia che si stava rappresentando – recita in cui, vale la pena segnalarlo, ricopriva la parte di Ercole travestito –, il che porta Serafina a rimproverarlo (pensando che sia Celia) per la sua mancanza di decoro:¹⁴

SERAFINA Repara
 en que ya no es digna acción
 el que aquí en tal traje salgas,

¹⁴ In *Las manos blancas no ofenden* il motivo del teatro nel teatro gioca un ruolo fondamentale, dato che l’azione si muove, soprattutto nel secondo e terzo atto, attorno alla preparazione di una commedia per il compleanno di Serafina in cui sarà proprio César, in veste di Celia, a rappresentare il protagonista maschile, Ercole, che, a sua volta, si traveste di donna (l’interpretazione arriva al punto in cui attore – César in veste di Celia – e personaggio – Ercole in veste di donna – si fondono fino a diventare indistinguibili, come nota la stessa Serafina, che si dichiara incapace di discernere realtà e finzione; cfr. vv. 2785-2881; Calderón 2020, 208-212). Sul doppio piano del travestimento si veda Fernández Mosquera 2015, 323-326.

que si la comedia dio
 licencia para estas galas,
 no es bien en público de ellas
 gozar. (vv. 3577-3583)

Sia Cintia che César, in definitiva, vengono delineati come personaggi vittime delle imposizioni sociali delle proprie madri; come vittime, insomma, del «delito del nacer» (v. 864) che porta entrambi ad essere forzatamente cresciuti secondo le consuetudini socialmente opposte a quelle del proprio genere.

Considerando le situazioni in cui César si vede immerso una volta arrivato a corte, si riscontrano anche concomitanze con altre commedie di Della Porta. Il primo motivo degno d'analisi è la posizione che l'innamorato passa a occupare nella reggia. Come abbiamo avuto occasione di segnalare, il giovane, nelle vesti di Celia, entra al servizio di Serafina e diventa, in pochissimo tempo, il suo principale confidente, situazione che fa sì che, anche se contrariato per il fatto di dover mantenere il travestimento, César ne veda anche i vantaggi:

CESAR [...] ¡ay, adversa
 suerte mía! Aunque me quite
 fama y honor tu violencia,
 ¿qué importa, si no me quita
 que estos favores merezca? (vv. 1719-1722; Calderón 2020, 171)

Riscontriamo una situazione simile in un altro dramma di Della Porta che ruota attorno al travestimento maschile da donna, ovvero, *La Fantasca*, «una delle prime commedie pubblicate da D[ella] P[orta], la più famosa, la più rappresentata, la più riprodotta» (Della Porta 2002-2003, II, 97).¹⁵ Detta 'fantasca' è, in realtà, un uomo, Essandro, che si nasconde sotto il nome di Fioretta. Il giovane, infatti, era scappato da Roma verso Napoli, dove s'innamorò di Cleria. Per starle vicino, decise di entrare al suo servizio travestito da serva. Tutta la commedia si sviluppa attorno a questa 'fantasca' di atteggiamento alquanto femminile, condotta riuscita con un successo tale da attirare involontariamente gli affetti del padre di Cleria. Per i suoi lineamenti e la sua posizione nella trama, Essandro sembra anticipare molti degli elementi che *a posteriori* passeranno a far parte del personaggio di César,

¹⁵ Si veda anche Sirri 1989, 305.

così come la sua efficacia scenica, sebbene il giovane romano si mostri molto più incline ad assumere il travestimento:

ESSANDRO [...] me ne venni qui in Napoli, dove, appena giunto, Amor mostrandomi Cleria [...], al suo primo apparir ricevei con tanta forza le sue devine bellezze nel cuore, che altro contento non arei potuto desiar in questa vita che vedermi sazzii pur una volta gli occhi di mirarla. Prima feci ogni sforzo a me stesso per distormi da tal pensiero, ma tutto fu vano; ché il male era tanto impresso nel vivo che ogni rimedio faceva contrario effetto, più accresceva la doglia e più inacerbiva le piaghe. Onde, per non morirmi di passione, poiché l'esser sbarbato mi porgeva la commodità, mi vestii da femina e m'introdussi a servir questa casa. (I.1.36; Della Porta 2002-2003, II, 113)

Lasciando da parte i travestimenti, riscontriamo un altro motivo significativo che, insieme a quanto appena visto, potrebbe legare più saldamente *Las manos blancas no ofenden* alle commedie del drammaturgo napoletano. Parliamo concretamente del naufragio di César, che ha un valore funzionale fondamentale, dato che segna, insieme alla caduta da cavallo di Lisarda, l'arrivo dei protagonisti alla corte.¹⁶ César, che si era travestito per sfuggire alla madre ma aveva tutta l'intenzione di corteggiare Serafina da gentiluomo, si vede riscattato e portato *en travesti* da lei e, quando sta per manifestarsi, Lisarda ne prende l'identità. Le circostanze, dunque, fanno sì che César proceda ad assumere le vesti che indossa e sviluppi il personaggio di Celia, mentre cerca di scoprire la vera identità di Lisarda e il perché l'abbia sostituito. Incontriamo una situazione simile in almeno tre commedie di Della Porta, in cui diventa espediente ricorrente che un personaggio da tutti creduto morto in un naufragio arrivi in città per scoprire che qualcuno ha rubato la sua identità. Ne *Lo Astrologo*,¹⁷ ad esempio, Guglielmo, al suo ritorno («Ecco che col favor del cielo da così crudel naufragio son pur gionto salvo alla patria mia»; IV.1.1, Della Porta 2002-2003, III, 372), scopre che il Vignarolo ha assunto la sua identità: «Cancaro, questo è ancor me: e dice tutto quello che son io e sa tutti i miei secreti, sì come avesse la mia persona e lo mio spirito» (IV.7.21; Della Porta 2002-2003, III, 372). La stessa situazione si riscontra ne *I duo fratelli simili*

¹⁶ Sui motivi per i quali si fa cadere da cavallo Lisarda e si rende César vittima di un naufragio, si veda Fernández Mosquera 2015, 311-312.

¹⁷ Si noti che non è la prima volta che si fa riferimento a degli elementi de *Lo Astrologo*, opera in cui, come abbiamo già indicato, si trova uno dei versi più conosciuti di *La vida es sueño*.

(1614), dove il protagonista, creduto da tutti morto in mare, torna in città, illeso («Infelice Giacinto che, mandandomi il padre a Palermo a tor moglie, mi sommersi nel Faro»; III.1.1), soltanto per scoprire di essere stato sostituito da un fratello la cui esistenza era ignota a tutti. Anche ne *La Furiosa* (1609) il giovane protagonista sopravvive al naufragio («O mar, quanto obbligo devo averti, poiché avendomi già sommerso m'hai salvato!»; II.5.1), benché, in questo caso, il motivo dello scambio d'identità passi ad essere sostituito da quello della pazzia, dato che il giovane perde la ragione poco dopo il suo arrivo a Napoli e non è più in grado di distinguere fra realtà e finzione.

In definitiva, nell'elaborazione di *Las manos blancas no ofenden*, sebbene Calderón avesse certamente a disposizione due fonti classiche perfettamente definite al momento di impostare la trama (a cui egli stesso fa allusione attraverso i dialoghi dei personaggi),¹⁸ le numerose concomitanze osservate con l'opera di Giovan Battista della Porta ci permettono di affermare, pur sempre con una certa prudenza, che l'autore spagnolo conosceva almeno parte della produzione del napoletano, dato che in essa si trovano, reiteratamente, i motivi che Calderón riutilizza nella commedia. Infatti, al vasto numero di elementi comuni fra i due scrittori – il travestimento, il naufragio, il soppiantamento del protagonista – che di per sé non possono confermare l'influenza dell'uno sull'altro, bensì l'agire di entrambi all'interno di un tessuto drammaturgico che ha le sue radici comuni nella riscoperta dei classici, filtrati attraverso l'ottica dei modelli teatrali in linea con il gusto barocco, si sovrappone la presenza di elementi più determinanti – il motivo del travestimento incrociato e il rimando al conflitto fra guelfi e ghibellini – che legano saldamente entrambi gli autori e ci permettono di constatare, con le sempre dovute cautele, che Calderón aveva presente la produzione del napoletano al momento dell'elaborazione di *Las manos blancas no ofenden*.

BIBLIOGRAFIA

- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (2011) *El astrólogo fingido*, a cura di F. Rodríguez-Gallego, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet.
- CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (2008) *La vida es sueño*, a cura di F. Antonucci, Barcelona, Crítica.

¹⁸ A parte il mito di Achille, che abbiamo citato in precedenza, facciamo riferimento a quello di Ercole e Iole (vv. 2784-2816), cantato proprio da César (Calderón 2020, 208-209).

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (2020) *Las manos blancas no ofenden*, a cura di V. Casais Vila, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet.

CANAVAGGIO, JEAN (1979) *Los disfrazados de mujer en la comedia*, in *La mujer en el teatro y la novela del siglo XVII*, Actas del II Coloquio del Grupo de Estudios sobre el teatro Español (G.E.S.T.E), Toulouse, Institut d'Études Hispaniques et Hispano-Américaines – Université de Toulouse-Le Mirail, 135-152.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002-2003) *Teatro*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 4 voll.

FERNÁNDEZ MOSQUERA, SANTIAGO (2015) *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet.

QUEVEDO, FRANCISCO DE (2015) *Providencia de Dios*, a cura di S. López Poza, A Coruña, Sialae.

SCHIZZANO MANDEL, ADRIENNE (1990) *Della Porta: El astrólogo non fingido de Calderón*, in *Hacia Calderón: Noveno coloquio angloamericano*, a cura di H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 161-180.

SIRRI, RAFFAELE (1989) *Sul teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano.

VEGA CARPIO, LOPE DE (2016) *El peregrino en su patria*, a cura di J. González-Barrera, Madrid, Cátedra.

Per uno studio della ricezione di Della Porta nel teatro spagnolo dei Secoli d'Oro. Stato dell'arte e percorsi d'indagine

ELENA E. MARCELLO

Uno scrittore poliedrico, come il napoletano Giovan Battista della Porta (1535-1615) – scienziato, filosofo, drammaturgo, autore scrutato attentamente dal Santo Uffizio per il determinismo naturalistico da lui promosso – è una figura affascinante e sfuggente se si intende offrire, come è mia intenzione, una prima rassegna della sua influenza nel teatro spagnolo dei Secoli d'Oro. Rendono complessa l'indagine, da un lato, l'estensione della sua produzione, varia per tematiche e generi; dall'altro, i momenti e gli intrecci della ricezione tra le due penisole; e infine, l'esiguo corpus di studi critici dedicati alla fortuna letteraria del "mago" e drammaturgo napoletano in Spagna.

Nel classico studio di Cirillo (1992), cui segue in tempi più recenti Lievens (2013), dedicato alle lingue in scena, in quella Napoli, che era non solo parte della corona spagnola ma, per usare un'espressione ormai lessicalizzata, "crocevia di culture", si è messo in risalto il progressivo assestamento nell'arco del Cinquecento del plurilinguismo in due drammaturghi, Torres Naharro e Della Porta, che, ad inizio secolo l'uno e fine secolo l'altro, hanno fatto dell'uso delle lingue un espediente drammatico d'effetto. Pur tuttavia, l'accostamento Italia-Spagna sul fronte della diffusione dellaportiana e, in particolare, del e nel teatro è alquanto povero. Restano quindi valide le conclusioni di Sánchez García (2004, 113), la quale, nel 2004, denunciava che «sulla possibile ispirazione dellaportiana» in Spagna «quasi niente si è fatto». Lo conferma anche il recente, ambizioso e travagliato *Diccionario de la recepción teatral en España* diretto da Huerta Calvo (2020) in cui manca una voce dedicata a Della Porta.

Per contro, negli ultimi decenni si è infittita la bibliografia sui rapporti tra la Spagna e il Viceregno, sulla circolazione dei modelli teatrali, sul patrimonio drammatico spagnolo, rintracciabile anche nelle banche dati che

mettono a disposizione edizioni critiche e documenti vari (ARTELOPE, ASODAT, BIDISO, GIC, CALDERÓN DIGITAL, CASADILLOPE). Altrettanto può dirsi per gli studi, di più ampio respiro, dedicati alle scienze dellaportiane (CENTRO STUDI DELLA PORTA).

Considerando poi che l'arco di tempo in cui le commedie e le tragedie di Della Porta videro la luce (1589-1614) coincide con il periodo immediatamente posteriore al decollo del teatro commerciale in Spagna (1575-1585) ed investe i momenti della primitiva sperimentazione teatrale e dell'auge della "comedia nueva", c'è da domandarsi se la commedia erudita di Della Porta non rientrasse più nell'orbita dei drammaturghi spagnoli, i cui modelli italiani sono stati indagati nel primitivo teatro moderno da Arróniz (1969) o Sito de Alba (1981, 1984).

Consapevole dello stato embrionale e provvisorio della ricognizione intrapresa, considero doverose alcune considerazioni preliminari: 1) l'indagine sull'influsso che ebbe l'autore nel teatro spagnolo non concerne soltanto la sua produzione drammatica, ma anche, e forse soprattutto, la penetrazione, spesso imprecisa, di quella scientifica; 2) il patrimonio teatrale spagnolo che va dagli albori del teatro moderno alla cosiddetta "Comedia nueva" contempla numerosi autori e testi, ragion per cui è d'obbligo circoscrivere lo spoglio iniziale a una figura emblematica, Lope de Vega, nel periodo a cavallo tra i due secoli in cui le stampe delle commedie del nostro aprirono il ventaglio della ricezione; 3) per ovvi motivi di spazio, la bibliografia citata viene limitata agli studi più recenti o attinenti, da cui attingere la letteratura pregressa; 4) infine, si struttura l'articolo in funzione dei percorsi individuati, che partono dalle menzioni dell'autore come *auctoritas* o fonte in alcuni campi dello scibile alla presenza delle nozioni dellaportiane nel teatro e la loro funzione drammatica per giungere infine ai paralleli drammatici (personaggi, temi e motivi) ravvisati dagli ispanisti.

Come segnalato da Paolella (2020), sembra che dell'intera produzione di Giovan Battista della Porta non siano state rintracciate traduzioni in spagnolo (cf. PROGETTO BOSCÁN), se si esclude il *De humana physiognomia* (1586), tradotto da González Manjarrés (Della Porta, 2007-2008). La relativa facilità con cui l'opera di Della Porta poteva essere consultata, in latino o in italiano, dai lettori colti spagnoli giustifica, anche se in parte, il vuoto traduttivo. Sta di fatto che le pubblicazioni scientifiche ed esoteriche dellaportiane circolarono sia nella penisola iberica che nelle colonie americane (Soler i Fabregat, 1998, I, 132-133, 202).

Confermano tale circolazione testi d'ogni ambito e genere, che

menzionano il Della Porta scienziato quale *auctoritas, in primis*, degli studi scientifici sulla fisionomia, la magia naturale, la memoria, gli alfabeti e le scritture cifrate o l'ottica. Tra le stampe spagnole affini a queste produzioni del napoletano si può ricordare l'opera di Jerónimo Cortés (2016, 20), pubblicata nel 1598, quella del presbitero Esteban Pujasol (1637, 77) o infine il volume del gesuita Hernando Castrillo (1692, 24, 258, 263, ma i rimandi sono molto più estesi), la cui prima edizione risale al 1649. Di alcune, si stanno già studiando le fonti (cf. Sagar 2017), che, all'epoca, diffuminavano il confine tra creazione originale, imitazione e traduzione.

Il riferimento a Della Porta appare anche nella trattatistica d'altra indole, che spazia dall'arte pittorica (Carducho, 1633, 2v; cf. anche Soler i Fabregat, 1995; Albero Muñoz, 2011), a trattati più enciclopedici, tra cui la versione spagnola, pubblicata nel 1615, della celebre *Piazza universale* garzoniana (Suárez de Figueroa, 1615, 82r, 114v, 215v), o linguistici – è il caso delle *Sentencias filosóficas y verdades morales que otros llaman proverbios o adagios* (ca. 1660) di Luis Galindo (cf. Vega Rodríguez, 1996) –, e fa capolino anche nella letteratura d'intrattenimento di un Francisco de Lugo y Dávila (1622; cf. Arcos Pardo, 2009, 270), Fray Alonso de Remón (1623, 47v-48r) o Hernando Domínguez Camargo (1676, 349).

È arcinota, da Asensio (1971, 181) in poi, la citazione ne *La Providencia de Dios* (comp. 1641-1642) di Quevedo (2015, 170-171), il quale, a proposito di una macchina ottica, afferma di aver conosciuto Della Porta durante un viaggio a Napoli e di considerarlo «hombre curiosamente docto». La dimestichezza del grande satirico spagnolo con le opere dellaportiane si intuisce anche nella produzione poetico-satirica; pur tuttavia, è nella rosa dei letterati finora menzionati, quello più scettico e critico. Basti pensare alla parodia degli ambiti considerati fondamentali per le arti divinatorie del *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, pubblicato nel 1631.

Il teatro *aurisecular* non è da meno. Lope de Vega, come segnala Gernert (2018, 319), non era digiuno nelle scienze esoteriche e conoscenze dellaportiane. Se in alcune commedie cita Girolamo Cardano, Jean Taisnier o Agrippa von Nettesheim, ne *El amante agradecido* (1618), è il Della Porta a venire menzionato come argomento d'autorità.¹

GUZMÁN

Enciérjala tres días
donde a nadie pueda hablar,

¹ I rimandi e le citazioni alle commedie di Lope sono consultabili, ove non indicato diversamente, in ARTELOPE.

porque no pueda tomar
 incienso ni hechicerías.
 Así, teniendo encerrada
 esta bendita mujer
 donde no pueda tener
 hierba ni agua destilada,
 ni otras cosas abstringentes,
 fructíferas, juntatrices,
 podrás saber lo que dices
 con los medios aparentes.
 Bestial consejo.
 Escogido,
 o lee a Bautista Porta
 si aquel sahumero importa. (vv. 2271-2285)

JUAN
 GUZMÁN

Notorio è anche l'esteso riferimento a Della Porta ne *El astrólogo fingido* di Calderón (2011, 253-258, vv. 1036-1158), commedia scritta probabilmente nel 1625 e pubblicata nel 1632, in cui il drammaturgo trasforma l'argomento d'autorità in un efficace espediente drammatico. Ivi, Don Diego si finge un astrologo e spiega come sia venuto in contatto con una scienza che è vista dal «volgo» come diabolica.²

I riferimenti "teatrali" a Porta oltrepassano il Seicento, come dimostra la citazione di José de Cañizares (1676-1750) ne *El asombro de Jerez, Juana la Robicortona*, una *comedia de magia* rappresentata nel 1741, la cui protagonista afferma:

¿Quién ha aprendido
 en la Mágica de Porta,
 que la contiene este libro (Saca un libro)
 a hacer mayores portentos
 que Juana, el nuevo prodigio
 de Jerez?
 (in Contreras, 2014, 57)

Le scienze dallaportiane, e finanche il libro oggetto scenico, raggiungono i palcoscenici spagnoli. Indubbiamente, il *De humana physiognomia*, assieme alla *Magia naturalis* (1558), entrambi diffusamente conservati nelle biblioteche spagnole e presenti in vari inventari del XVII secolo (cf. Albero Muñoz, 2011;

² La scena ed il riferimento a Della Porta è stato notato dalla critica in più di una occasione. In particolare, da Schizzano Mandel (1991), anche se il recente editore della commedia avanza dei dubbi sull'interpretazione (Calderón, 2011, 19-20). Si rimanda all'edizione anche per gli studi sulla posizione di Calderón rispetto all'astrologia. (Calderón, 2011, 22-23; 267-268; 932-933, 114).

Bubello, 2010; Dadson, 1998),³ sono di gran lunga più presenti rispetto alla produzione teatrale del drammaturgo napoletano in Spagna, un ampio *corpus* di *pièces* che dovevano aver raggiunto a stampa la vicina penisola. Eppure queste edizioni sono scarsamente presenti (o identificabili) negli inventari dell'epoca – Díez Borque (2009, 235) segnalò una «comedia del Porta» nella biblioteca di Filippo IV – o persino nelle attuali biblioteche spagnole – si conserva l'edizione veneziana del 1606 de *La Cintia* a Palma de Maiorca e quella del 1597 della *Trappolaria*, *L'Olimpia* e *La fantesca* nella *Biblioteca Nacional de España* –, ma anche, e soprattutto, perché le correlazioni o i paralleli individuati dagli ispanisti con Della Porta lo segnalano come fonte ipotetica o possibile. Avviciniamoci, quindi, al Lope indefesso sperimentatore del rinnovamento teatrale, sia dei generi che della lingua (sul plurilinguismo, si veda Canonica, 1991).

Se De Armas (1983) si è addentrato nello studio delle relazioni con la tradizione ermetica, Dixon (2008, trad. 2013) ha delimitato le competenze e la preparazione del Fénix ed evidenziato pure che, nel caso di interessi scientifici più curiosi, è il libro di G. B. della Porta, *Dei miracoli della natura prodotti*, o quello di Alessio Piemontese, *De' secreti*, ad essere preso in considerazione (Dixon, 2013, 40). Sembra, quindi, indubbio che Lope conoscesse alcune opere scientifiche del napoletano. I riscontri sull'eventuale influsso di Della Porta nel teatro di Lope riguardano, come per Cervantes, gli accenni a nozioni di fisionomia, di astrologia, di magia e di altre scienze divulgate dal nostro e, amplificando l'ottica dell'indagine, certi sottogeneri teatrali legati alla preponderanza e protagonismo di alcuni personaggi (astrologo, soldato, prigioniero dei mori, gitani, ecc.) nell'azione drammatica.

Gernert (2018, 319-344, da cui traggio i dati) è la studiosa che maggior spazio ha dato alla disamina dello sfruttamento delle conoscenze fisionomiche, chiromantiche e astrologiche nella letteratura drammatica (e non) nei Secoli d'oro spagnoli. Si è soffermata sulle *descrizioni fisiche* che tradiscono letture di fisionomia, sulle sequenze teatrali in cui compare la lettura della mano, della fronte o dei nei. Vengono alle luce inizialmente commedie della prima fase della drammaturgia del Fénix, in cui i personaggi fanno sfoggio del loro sapere.

Ne *Los locos de Valencia*, scritta nel 1591, Belardo, che, com'è noto, è frequente *alter ego* proprio di Lope, viene segnalato come bravo studente,

³ Si consideri che Della Porta figura pure nella "biblioteca ideale" del padre Sarmiento per la fisionomia (cf. Soler i Fabregat, 1998, I, 202).

discreto matematico e astrologo, oltre a mostrare sulla scena doti metoposcopiche:

BELARDO	Porque en este tiempo no me daréis un hombre tan perfecto que no haya hecho alguna gran locura, y vos podéis juzgar por vuestro pecho lo que conozco yo por vuestra frente.
CABALLERO	¡Jesús! ¿Es este hombre quiromántico?
PISANO	Fue muy buen estudiante, como dicen, y no mal matemático y astrólogo. (vv. 2569-2576)

Ne *Los donaires de Matico*, la cui composizione si colloca tra il 1589 e il 1593/94, il protagonista estraе da una bisaccia vari libri, tra cui una curiosa operetta sulla Chiromanzia comprata a Bologna, «la ciudad universitaria por antonomasia, en la que escribían sus estudios quirománticos y fisiognómicos el catedrático Alessandro Achillini y su alumno Bartolomeo della Roca, llamado Cocles, que tenía fama de nigromante» (Gernert, 2018, 320).

Le allusioni alla chiromanzia di Lope⁴ sono legate al versante colto della disciplina e sfruttano al massimo le potenzialità sceniche che queste nozioni offrivano all'implementazione della comicità, non solo per la presenza / configurazione di tipi (per es., i gitani de *La vuelta a Egipto* o il *capigorrón*, l'ozioso studente de *La boda entre dos maridos*) e la costruzione delle sequenze / trame, come succede nelle commedie *El desconfiado* o *De cosario a cosario*, in cui il *galán* finge di leggere la mano alla dama o, ancor meglio, in *Pobreza no es vileza*, dove il discorso tra padrone e servo viene costruito come se l'uno leggesse la mano all'altro.

Altrettanto può dirsi della presenza fisionomica,⁵ che, dall'adozione nei profili di personaggi quali l'amazzone o l'eroe (ma anche il *galán*), acquista maggior spessore ne *Los melindres de Belisa*, quando la dama valuta i pretendenti leggendone il corpo, o ne *La doncella Teodor*, la cui protagonista

⁴ Si vedano le seguenti *pièces*, elencate in ordine cronologico: 1584, *La vuelta de Egipto*. Auto sacramental, vv. 317-340; 1595-1601, *La boda entre dos maridos*, vv. 746-769; 1605, *El rústico del cielo* (Vega Carpio, 1622, 260r); ca. 1606, *El ausente en el lugar*, vv. 486-487; ca. 1610, *Lo que hay que fiar del mundo*, vv. 2432-2464; 1615-1616, *El desconfiado*, vv. 639-652; 1617-1619, *De cosario a cosario*, vv. 153-154; 1620-1622, *Pobreza no es vileza* (Vega Carpio, 1625, 62r).

⁵ Si vedano: 1593-1603, *El bautismo del príncipe de Marruecos*, vv. 2851-2861; prima del 1596, *Las justas de Tebas y reina de las amazonas*, vv. 204-245; 1606-1608, *Los melindres de Belisa*, vv. 347-351; 1608-1609, *El Duque de Viseo*, vv. 2266-2285; 1610-1612, *La doncella Teodor*, vv. 3065-3095; 1613-1616, *Las mujeres sin hombres* cf. ed. 1621, 93v-94r; 1614-1615, *Servir a señor discreto* (Vega Carpio, 1975, 217-223); 1624, *El marqués de las Navas*, vv. 170-215.

spiega come devono essere le parti del corpo della donna perfetta.

A questo proposito, come opportunamente segnala Rodríguez Cuadros (1998, 223), interessa trovare «el vaso comunicante de esta teoría con la aplicación práctica a una *tejnë* directamente visual o plástica», visto che il codice visivo è parte precipua del testo drammatico e spettacolare. Le teorie fisionomiche, anche mediate dai trattati sulle arti plastiche (in particolare, i *Diálogos de la pintura* del già citato Carducho, che date le sue origini italiane, è da considerarsi un mediatore privilegiato del nostro), forniscono strumenti sia alla professione dell'attore che alla configurazione di alcuni personaggi: il giusto, l'assassino, il prudente, il bugiardo, il melancolico e così via. Afferma l'ispanista:

Me caben pocas dudas, dada la difusión de este tipo de conocimientos en la época, respecto a que los actores no advirtieran la utilidad de seguir las pautas que indica una teoría de la representación aneja como es la pintura para modelar tipos (en maquillaje, gesto y atavíos) como los siguientes (y extraigo literalmente): el justo, el homicida, el prudente, el piadoso, el lujurioso, el desvergonzado y mentiroso; o, bien, la avaricia, la crueldad, el temor, el llanto; o el melancólico (personaje tan atrabiliario y presente en entremeses e incluso tragedias calderonianas):

Pensativos y lleno de tristeza, los ojos hundidos, fijos en la tierra, la cabeza baxa, el codo sobre la rodilla, la mano debaxo de la quixada, echado debaxo de cualquier árbol, o entre piedras, o caverna, el color pálido y amarillo. (Rodríguez Cuadros, 1998, 224-225)

Valga l'opportuna corrispondenza segnalata tra il ritratto del celeberrimo attore Cosme Pérez, altrimenti detto Juan Rana, per il personaggio dello sciocco, del *bobó* rude e insensato, e le descrizioni fisionomiche derivanti da Della Porta/Carducho (Rodríguez Cuadros, 1998, 273).

Per quanto concerne gli accenni all'astrologia,⁶ presuntamente legati a Della Porta, è da notare che in Lope vanno, invece, in direzione eminentemente comica, anche se non esenti da riferimenti alla realtà del momento, com'è il caso de *El amigo hasta la muerte* (allusione all'astrologia giudiziaria) o *El acero de Madrid* (riferimento alle condanne al rogo). Se infine ci si avvicina al tema della magia, che ha avuto grande successo nel teatro del Seicento e, ancor di più, in quello d'inizio Settecento, il Fénix lo sperimenta

⁶ Si vedano: 1599, *El amigo por fuerza*, vv. 683-684; 1608-1612, *El acero de Madrid*, vv. 2787-2797; 1610-1612, *El amigo hasta la muerte*, vv. 2656-2659; 1620-1622, *Amar sin saber a quién*, vv. 2794-2817; 1624-1635, *Amar, servir y esperar*, vv. 1201-1210.

soprattutto ne *El ganso de oro* (1588-1595). Aspetti soprannaturali connotano altre forme ibride del genere, ma è in questa commedia – dove Napoli figura come centro di studi sulla magia, appare l'ombra del mago Dardanio e si realizza l'incantamento di Felicio – in cui acquistano maggior spessore

Il primo Lope si cimenta pure con il sottogenere delle *comedias bizantinas* o, altrimenti dette, *novelescas*. Fernández Rodríguez (2017, 2019) ha delineato affinità e disuguaglianze della messinscena tra i due paesi, così come la gravidanza che aveva all'epoca il pericolo turco e le storie di prigionieri e rapimenti. A tal proposito, è finalmente una commedia di Della Porta ad entrare nell'orbita dell'analisi, *La Turca*, soprattutto per il modo in cui

el cautiverio se erige en el principal obstáculo para que los jóvenes enamorados puedan estar juntos. Corsarios de carne y hueso se mezclan y confunden con turcos fingidos, circunstancia que dota a la pieza de no poca comicidad, la cual constituye una suerte de catarsis para las poblaciones asediadas por los turcos (Fernández Rodríguez, 2017, 238).

I dati che, però, potrebbero corroborare un'effettiva lettura scarseggiano. D'altronde, non è la prima volta che questa commedia di Della Porta attrae l'attenzione della critica letteraria spagnola, giacché Frederick de Armas (2006, 17), il quale, detto per inciso, ha ravvisato in Cervantes anche tracce de *L'arte del ricordare* (1566),⁷ la considerò vitale per l'ispirazione delle *comedias de cautivos* di Cervantes, ovvero, *Los tratos de Argel*, *Los baños de Argel*, *La gran sultana*, *El gallardo español*.

Basándose en la fecha de composición de 1572, Frederick De Armas ha señalado que *La turca* pudo estar en la génesis de las comedias de cautivos de Miguel de Cervantes, que habría tenido ocasión de conocerla durante su estancia en Italia por esos mismos años: «His dramatic work could have impacted Cervantes and led him to try his hand at drama during the following decade. Della Porta's *Turca*, like several of Cervantes' plays, focuses on the Islamic corsairs of the Mediterranean and their abduction of Europeans to Algiers» (2006, 17). (cit. da Fernández Rodríguez, 2017, 239)

Indubbiamente, le suggestioni non mancano per scandagliare se, e in che

⁷ De Armas (2005) ha rapportato il nome di Della Porta, ed in particolare il trattato *L'arte del ricordare* (1566), all'autore del *Don Chisciotte*, riscontrandone indizi ne *La Numancia*, *El retablo de las maravillas*, *El Licenciado Vidriera*, e per finire nel celeberrimo romanzo. La già citata Gernert (2018, ma si vedano anche 2017, 2019, 2021) ha estrapolato passi in cui Cervantes attinse ad una delle fonti dellaportiane, il trattato di Huarte de san Juan, e alla *De humana physiognomonia*, per la descrizione e l'interpretazione dei volti, nei, fronte, corpo.

momento, le commedie e tragedie di Della Porta possano essere state dei modelli per Lope o altri drammaturghi spagnoli dei Secoli d'Oro. Proseguire il percorso d'indagine, già avviato, che accomuna il sapere scientifico alla pratica teatrale, una connessione peraltro evidente nello stesso napoletano, è un buon inizio, soprattutto, se si sondano anche altre tematiche, alcune delle quali già segnalate dalla critica, quali la memoria, la scrittura cifrata, l'ottica (Alcalá Galán, 2006), la malinconia o il riso.

Se i meccanismi dell'intreccio, ripetutamente adottati da Della Porta nelle sue *pièces* – doppia coppia di innamorati (spesso fratello e sorella), configurazione dell'inganno per superare l'ostacolo amoroso, complicazioni dovute all'identità, al suo doppio o ai travestimenti – appaiono risorse consuete nel teatro erudito italiano – non altrimenti si può dire dell'efficacia comico-linguistica e performativa dei dialoghi dellaportiani, punto di forza della sua drammaturgia – allora anche il focalizzare l'attenzione sulla configurazione di un tipo teatrale potrebbe portare a risultati d'interesse, contando sempre, però, sull'eventuale trasmigrazione dei modelli in senso inverso⁸ e sulle intersezioni delle tradizioni letterarie e culturali europee (Delpech, 2010). Sarebbe poi utile il raffronto fra le tragedie a lieto fine di Porta e le soluzioni teatrali degli albori del teatro spagnolo, in cui la concentrazione temporale, al di là della precettistica, delle commedie è presente anche nelle *comedias bizantinas* di Lope. Infine, vi è da chiedersi perché Della Porta figurì tra i referenti teatrali in Francia (Pavesio, 2016) proprio nel momento di maggior imitazione del teatro spagnolo mentre sembri assente dal panorama spagnolo, o forse – da valutare la proposta intertestuale avanzata su Calderón nel presente volume – possa diventare un referente qualche decennio dopo, in pieno Seicento.

I percorsi d'indagine dovrebbero poi completare il mosaico delle letture e dei lettori spagnoli di Della Porta, attraverso gli inventari di biblioteche, compresi eventuali contatti personali tra gli autori (per Lope, cf. Canonica, 2000). Iniziando dal celebre viaggio, negli anni Sessanta del Cinquecento, di Della Porta in Spagna per presentare al monarca spagnolo Filippo II il libro *De furtivis literarum* (1563), in cui può aver preso contatto con i fautori del primitivo teatro moderno spagnolo, e proseguendo con i soggiorni dei letterati spagnoli nel Vicereame, che, come ricorda Guarino (2006), apre le porte alla

⁸ Si pensi alla figura del soldato sbruffone o capitano spagnolo sul quale pesa la tradizione celestinesca (Lida de Malkiel, 1958) o perfino ad alcune influenze chisciottesche (Quinziano, 2005, 488), riscontrate ne *La tabernaria* di Della Porta, ove «los personajes del *Pedante y Spagnolo* ofrecen rasgos que reelaboran motivos quijotescos».

trasmigrazione del genere teatrale in Italia con l'edizione napoletana de *La Propalladia* nel 1517. Se Lope de Rueda, Alonso de la Vega o Joan Timoneda ebbero con l'Italia rapporti indiretti, non altrettanto può dirsi dei drammaturghi posteriori, a partire da Andrés Rey de Artieda, Cristóbal de Virués, Cervantes (Nigro, 2018), Guillén de Castro, Lupericio Leonardo Argensola (Cacho, 2009), Antonio Mira de Amescua, il conde de Villamediana o il già citato Quevedo, alcuni dei quali operarono nell'Accademia degli Oziosi.

In conclusione, anche se è indubbia la circolazione in Spagna di Della Porta, uomo di scienza, per il teatro è ancora un'incognita affascinante e sommersa, che immemore, ahimé, della lezione di Icaro, ho provato a tracciare anche se in modo molto approssimativo.

BIBLIOGRAFIA

ALBERO MUÑOZ, MARIA DEL MAR (2011) *La fisiognomía y la expresión de las pasiones en algunas bibliotecas de artistas españoles en el siglo XVII*, «Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada», 42, pp. 37-52.

ALCALA GALAN, MERCEDES (2006) *El mundo de los objetos en "Don Quijote": espejos, libros y espacios de la poética cervantina*, in *Edad de oro cantabrigense*, ed. A. J. Close – S. M^a. Fernández Vales, Madrid/ Frankfurt am Main, Iberoamericana/ / Vervuert, pp. 91-96.

ARCOS PARDO, MARIA DE LOS ÁNGELES (2009) *Edición y estudio del "Teatro Popular" de Francisco de Lugo y Dávila*, Madrid, Universidad Complutense (Tesis de Doctorado).

ARRÓNIZ, OTHÓN (1969) *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Madrid, Gredos.

ASENSIO, EUGENIO (1971) *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente*, Madrid, Gredos.

BUBELLO, JUAN PABLO (2010) *Esoterismo y Política de Felipe II en la España del Siglo de Oro. Reinterpretando al Círculo Esotérico Filipino en El Escorial: Juan de Herrera, Giovanni Vincenzo Forte, Diego De Santiago, Richard Stanihurst*, «Veredas da História», Ano III, 2, online:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/rvh/article/view/48876/26542>

CACHO, MARÍA TERESA (2009) *Los Argensola en Italia*, «Argensola. Revista de ciencias sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses», 119, pp. 187-210.

CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO (2011) *El astrólogo fingido*, ed. F. Rodríguez-Gallego, Madrid – Frankfurt am Main, Iberoamericana Vervuert.

CANONICA DE ROCHEMONTEIX, ELVEZIO (1991) *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger.

CANONICA DE ROCHEMONTEIX, ELVEZIO (2000) *Lope y los literatos italianos en la Corte de Felipe III*, «Anuario Lope de Vega», 6, pp. 61-74.

CARDUCHO, VICENTE (1633) *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, Madrid, Francisco Martínez.

CASTRILLO, HERNANDO (1692) *Historia y magia natural o ciencia de filosofía oculta*, Madrid, Juan García Infanzón, 2ª ed.

CIRILLO, TERESA (1992) *Plurilinguismo in commedia: B. de Torres Naharro e G. B. della Porta*, Napoli – Milano, Morano.

CONTRERAS ELVIRA, ANA MARÍA (2014) *La criada maga en la comedia de magia del siglo XVIII, o de escenógrafas y pedagogas en el ocaso del antiguo régimen*, «Cuadernos de Ilustración y Romanticismo», 20, pp. 43-73.

CORTÉS, JERÓNIMO (2016) *Fisionomía natural y varios secretos de naturaleza*, ed. Enrique Suárez Figaredo, *Lemir*, 20. Online:

https://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista20/textos/01_Fisionomia_Natural.pdf

DADSON, TREVOR J. (1998) *Libros, lectores y lecturas. Estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros.

DE ARMAS, FREDERICK A. (2005) *Cervantes and Della Porta: The Art of Memory in “La Numancia”, “El retablo de las maravillas”, “El Licenciado Vidriera”, and “Don Quijote”*, «Bulletin of Hispanic Studies», 82, pp. 633-647.

DE ARMAS, FREDERICK A. (1983) *Lope de Vega and the Hermetic Tradition: The Case of Dardanio in “La Arcadia”*, «Revista Canadiense de Estudios Hispánicos», VII, 3, pp. 345-362.

DE ARMAS, FREDERICK A. (2006) *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art*, Toronto, University of Toronto Press.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2007-2008) *Fisiognomía I-II*, trad. Miguel Ángel González Manjarrés, Madrid, Editorial Asociación Española de Neuropsiquiatría.

DELPECH, FRANÇOIS (2010) *Voir Naples, manger et ne pas mourir: remarques sur quelques parallèles européens de “La Furiosa” de G. B. Della Porta*, in *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il Vicereame*, a cura di Antonio Gargano, Napoli, Liguori, pp. 279- 300.

DÍEZ BORQUE, JOSÉ MARÍA (2009) *Libros de teatro en bibliotecas particulares del siglo XVII (1600-1650)*, in *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano*

García Lorenzo, coords. J. Álvarez Barrientos, Ó. Cornago Bernal, A. Madroñal Durán y C. Menéndez-Onrubia, Madrid, CSIC, pp. 225-236.

DIXON, VICTOR (2008) *Lope's Knowledge*, in *A Companion to Lope de Vega*, ed. A. Samson and J. Thacker, Woolbridge, Tamesis, pp. 15-28, ora in traduzione spagnola: «¿Cuánto sabía Lope?», in Id., *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, ed. A. García González, Madrid - Frankfurt am Main, TC/12 – Iberoamericana – Vervuert, 2013, pp. 31-46.

DOMÍNGUEZ CAMARGO, HERNANDO (1676) *Lucifer en romance de romance en tinieblas paje de hacha de una noche culta*, in *Ramillete de varias flores poéticas*, Madrid, Imprenta de Nicolas de Xamares.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, DANIEL (2017) *Las comedias bizantinas de Lope en su contexto teatral español e italiano*, «Anuario Lope de Vega», XXIII, pp. 229-252.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, DANIEL (2019) *Entre corsarios y cautivos: las comedias bizantinas de Lope de Vega, su tradición y su legado*, Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.

GERNERT, FOLKE (dir.) (2017) *Adivinos, médicos y profesores de secretos en la España áurea*, dir. Folke Gernert, Toulouse, Presses Universitaire du Midi.

GERNERT, FOLKE (2018) *Lecturas del cuerpo. Fisiognomía y Literatura en la España áurea*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

GERNERT, FOLKE (2019) *Fictionalizing heterodoxy: Various uses of knowledge in the Spanish world from the Archpriest of Hita to Mateo Alemán*, Berlin, De Gruyter.

GERNERT, FOLKE (2021) *Divination on stage Prophetic body signs in early modern theatre in Spain and Europe*, Berlin/Boston, De Gruyter.

GUARINO, AUGUSTO (2006) *Nápoles y el teatro español del Siglo de Oro. Una primera aproximación*, «Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"», XLVIII, 1, pp. 7-17.

HUERTA CALVO, JAVIER (dir.) (2020) *Diccionario de la recepción teatral en España*, Madrid, Ediciones Antígonas, I-II.

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA (1958) *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento*, «Romance Philology», 11, 3, 1958, pp. 268-291.

LIEVENS, ANNE-MARIE (2013) *Napoli spagnola (XVI sec.): plurilinguismo e interazioni culturali*, Perugia, Morlacchi.

LUGO Y DÁVILA, FRANCISCO (1622) *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres y pasiones del ánimo*, Madrid, Viuda de Francisco Correa Montenegro.

NIGRO, ROSALINA (2018) *Miguel de Cervantes e Napoli tra esperienza di vita e narrazione letteraria*, in *Trayectorias literarias hispánicas: redes, irradiaciones y*

confluencias, ed. Maria Rosso, Felice Gambin, Giuliana Calabrese e Simone Cattaneo, Roma, AISPI, pp. 209-219.

PAOLELLA, ALFONSO (2020) *Giovan Battista della Porta. Bibliografia* (consultata il 29 novembre) <https://www.afdp.org/wp-content/uploads/2020/11/BIBLIOGRAFIA-DELLA-PORTA-1.pdf>

PAVESIO, MONICA (2016) *Sei insoliti adattamenti di commedie erudite italiane nel periodo di maggior successo del teatro spagnolo in Francia (1640-1660)*, in Christophe Couderc - Marcella Trambaioli, ed., *Paradigmas teatrales en la Europa moderna: circulación e influencias (Italia, España, Francia, siglos XVI-XVII)*, Presses Universitaires du Midi («Anejos de Criticón», 21), Toulouse, pp. 265-274.

PUJASOL, ESTEBAN (1637) *El sol solo y para todos sol, de la filosofía sagaz y anatomía de ingenios*, Barcelona, Pedro Lacavallería.

QUEVEDO, FRANCISCO DE (2015) *Providencia de Dios (Tratado de la inmortalidad del alma y Tratado de la Divina Providencia)*, A Coruña, Saelae.

QUINZIANO, FRANCO (2005) *Ausencias, presencias y estímulos cervantinos: una aproximación a la recepción del Quijote en la Italia del XVIII*, in *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, coord. Chul Park, Seúl, Universidad de Hankuk, pp. 475-496.

REMÓN, FRAY ALONSO DE (1623) *Entretenimientos y juegos honestos, y recreación christianas, par que en todo género de estados se recreen los sentidos, sin que se estrague el alma*, Madrid, Viuda de Alonso Marín.

RODRÍGUEZ CUADROS, EVANGELINA (1998) *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.

SAGUAR GARCÍA, AMARANTA (2017) *Las fuentes de "Fisionomía natural y varios secretos de naturaleza" de Jerónimo Cortés en el contexto de la divulgación científica de finales del siglo XVI*, in *Adivinos, médicos y profesores de secretos en la España áurea*, dir. Folke Gernert, Toulouse, Presses Universitaire du Midi, pp. 33-43.

SÁNCHEZ GARCÍA, ENCARNACIÓN (2004) *Campanella, Bruno, Della Porta e Telesio in Cervantes*, «Studi Rinascimentali», 2, pp. 109-114.

SITO DE ALBA, MANUEL (ed.) (1981) *Teoría y realidad en el teatro español del siglo XVII. La influencia italiana*, Roma, Publicaciones del Instituto Español de Cultura y de Literatura de Roma.

SITO DE ALBA, MANUEL (1984) *El teatro en el Siglo XVI (Desde finales de la Edad Media a los comienzos del siglo XVII)*, in *Historia del teatro en España, 1*, dir. J. M^a. Díez Borque, Madrid, Taurus, pp. 155-471.

SCHIZZANO MANDEL, ADRIENNE (1991) *Della Porta: "El astrólogo no fingido" de Calderón*. In *Hacia Calderón. Noveno Coloquio Anglogermano Liverpool 1990*, ed. H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag.

SOLER I FABREGAT, RAMON (1995) *Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVII): aproximación y bibliografía*, «*Locos amoenus*», 1, pp. 145-164.

SOLER I FABREGAT, RAMON (1998) *Producción, circulación y uso del libro de arte en España durante la Edad Media*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona (Tesis de doctorado), I-II.

SUÁREZ DE FIGUEROA, CRISTÓBAL *Plaza universal de todas ciencias y artes*, ed. Enrique Suárez Figaredo, [2004].

VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE (1622) *El rústico del cielo*, Madrid, [Juan González].

VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE (1625) *Pobreza no es vileza*, in *Parte veinte de las Comedias de Lope de Vega Carpio...*, Madrid, Viuda de Alonso Martin, a costa de Alonso Perez..., ff. 51v-76r.

VEGA CARPIO, FÉLIX LOPE DE (1675) *Servir a señor discreto*, ed. Frida Weber de Kurlat, Barcelona, Castalia.

VEGA RODRÍGUEZ, PILAR (1996) *Linajes de calvas, barbas, y cabelleras*, «*Espéculo*», 2. Online.

Sitografía

ARTELOPE – *Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega*, <https://artelopez.uv.es/>

ASODAT – *Bases de datos integradas del Teatro áureo español*, <http://asodat.uv.es/>

BIDISO – *Biblioteca digital del Siglo de Oro*, <https://www.bidiso.es/index.htm>

CASADILLOPE – *La casa di Lope*, <https://www.casadilope.it/>

CENTROSTUDIDELLAPORTA – *Centro Internazionale di Studi Giovan Battista della Porta*, <https://centrostudigbdellaporta.altervista.org/>

CALDERÓN DIGITAL – *Base de datos, argumentos y motivos del teatro de Calderón*, <http://calderondigital.tespasiglodeoro.it/>

GIC – *Grupo de Investigación Calderón de la Barca*, Universidade de Santiago de Compostela, <https://www.calderondelabarca.org/>

PROGETTO BOSCAN – *Catálogo de las Traducciones Españolas de Obras Italianas (hasta 1939)*, <http://www.ub.edu/boscan/>

«*Che riempia di Tragedie tutti i Theatri del Mondo*»:
modelli dellaportiani nelle commedeje pe mmuseca

PAOLOGIOVANNI MAIONE

Perzò mme sso' puosto fare st'auta Commedea azzò canusce, ammecone mio, la defferenza de lo fico dall'aglio, né bogliote annasconnere, ca mme so'servuto a sta Commedea de li primm'uommene de lo Munno, comme songo lo Conte Bonarelli, e Giammattista de la porta, azzò bidenche manera l'aggio saputo copeare, e borria ch'ogne uno facesse accossì, ca tutte le cose so' state penzate dall'uommene antiche, e pò so' state stemmate chille, che l'anno co na bella manera saputo nzembrare [...] (*Lo Scagno 1720*, prefazione).

Francesco Oliva così si rivolge ai suoi lettori nella premessa alla *fantasia marinaresca* intitolata *Lo scagno* svelando in tal modo i modelli letterari ai quali si rifà per la sua scrittura destinata al nuovo genere della *commedeja pe mmuseca* (MAIONE, 2022, 59-61).¹ Il poeta del Teatro de' Fiorentini, nel 1720, rintuzza gli spettatori delusi della sua recente produzione, *Lo scassone*, rilevando che «cierte decettero ch'era troppo vascia, [e] ciert'aute ca non c'era ntrico» (*Lo Scagno 1720*). Li deride con arguzia nella consapevolezza che

quanno sento ste cose, faccio comme passasse nammorra de pecore co lo ntontò, mme fanno tant'apprenzeone, quanto li cane ch'abbajano a la luna, le lasso dicere, e cocere coll'acqua lloro mmedesema, e comme dice sempena bona perzona, lo tempo scommoglia ogne cosa, e a lo rociolà se canoscono le strommola, e chi ha cchiù ghiodizeo cchiù canosce (*Lo Scagno 1720*).

I librettisti, e le intere *troupe* impegnate nell'ambito della *commedeja*, sin dalla sua fase aurorale, si industriano nel passare in rassegna tutte le possibilità linguistiche, letterarie, formali, musicali, narrative, affinché nulla resti intentato e soprattutto si adoperano a soddisfare e stupire gli spettatori

¹ Si rinvia alla bibliografia presente nel saggio citato.

golosi di novità oltre misura, novità naturalmente ammannite in un contesto ricco di rassicuranti meccanismi che non destabilizzano troppo le aspettative delle platee. Il variegato spettacolo è una miscela composta da tanti elementi che da un lato rafforza una consolidata tradizione, tra riferimenti vetusti e coevi, e dall'altro offre tratti di sfrontata sperimentazione talvolta destinati a segnare le sorti del genere.

Disparati sono, tra l'altro, i materiali e i modelli ai quali attingono ispirazione, nel corso degli anni con estrema *onestà* descrivono i debiti che contraggono con il grande patrimonio letterario e teatrale condividendo con lo spettatore il rutilante lavoro preparativo sotteso alle loro creazioni. Aniello Piscopo, ad esempio, nel 1719 con la *Lisa ponteghiosa* (*Lisa* 1719, prefazione), inaugura una inedita fase arrovellandosi «lo cerviello pè trovà na cosa nova» (*Lisa* 1719, prefazione); il travagliato rimuginare lo conduce in "Arcadia" – «norata da tutti li Poviete Griecce, Latine, Toscuane, e d'aute Nazione, che llànc'hanno nfinto tanta belle cose, e fra l'aute lo Sannazzaro nuosto, che facette l'Arcadia, lo Tasso, che nce fece l'Aminta, lo Guarino, che nce fece sguigliare lo Pastor fido; e bà scorrenno» (*Lisa* 1719, prefazione) – che gli ispira un "intrico" sulle orme dell'«Aminta de lo Tasso, addove all'utemo non c'è scoprimiento de perzune, azzoè l'Agnizione» (*Lisa* 1719, prefazione). L'idea, inoltre, è caldeggiata «pecché le ffavole pastorale vonn'essere accossì schette, schette, ca nce fanno meglio vedè la semprecetate pecoraresca» (*Lisa* 1719, prefazione).

I numi della drammaturgia e della letteratura – in special modo italiana, francese e spagnola – sono invocati a garanzia del manufatto e qualsiasi, apparente, incongruenza trova spiegazioni sondando il grande patrimonio di quei grandi del passato che tanto avevano contribuito a definire regole e strutture. Rincorrere le suggestioni alle quali si rifanno questi laboriosi artigiani della scena è cosa alquanto impervia, il gioco "pericolosissimo" e "bellissimo" non sempre è riportabile alla delineazione di uno "stemma" lineare, intricati sono i sentieri che conducono alla *commedeja*, che nasce con intenti sperimentali ad alto rischio coniugando fattori di varia natura che adombrano precetti ideologici di non poca rilevanza.

Basta osservare gli ambienti in cui prende corpo, e l'*entourage* che dà visibilità a questo spettacolo costruito con solerzia, e lunga gestazione, all'ombra degli autorevoli palazzi aristocratici. Le famiglie promotrici del nuovo "divertimento" puntano a ideare un manufatto in grado di rappresentare una cultura alta che si esprime attraverso una complessa macchina in cui si sovrappongono le esperienze performative più disparate.

Se Della Porta, insieme con un rivelato stuolo di “eccellenti” nomi della letteratura nazionale e internazionale, fa bella mostra di sé dando autorevolezza all’intraprendente lavoro svolto da questi uomini di scena, c’è da fare i conti con tutte quelle categorie performative le quali spesso non lasciano tracce indelebili: l’Arte, insieme a tutte quelle manifestazioni di “strada” e all’*occultato* campionario compulsato – disparati intrighi di “letture” e “pratiche” anodine –, segnano senz’ombra di dubbio questa laboriosa stagione dello spettacolo partenopeo.

Alla letteratura e allo spettacolo premeditato, di parola e di musica, fanno da contraltare “monumenti” più defilati che vanno dai canovacci dei comici – relitti di un devastante naufragio “annunciato” vista la peculiarità del materiale – alla teorica che ampi squarci sulle pratiche del tempo assicura alla posterità insieme a tante altre testimonianze ritrosamente nascoste in impensabili documenti la cui vocazione primaria distoglie, talvolta ma anche spesso, la curiosità dello studioso (Perrucci 2008; *The Commedia dell’Arte in Naples* (2001).² Le rassicuranti e lineari “spiegazioni” manualistiche, e non solo, assolvono con pigrizia alla narrazione di questo fenomeno “buffo” assai complesso frutto di un’elaborazione e riflessione assai rigorosa per la quale è possibile avvertire la vertigine per la sua ingovernabilità. L’antica tradizione della Commedia, scevra da irrigidimenti “riformistici”, è ostinatamente declinata facendo tesoro dei maestri del passato passando in rassegna all’occorrenza una molteplicità di possibili istanze performative, scorrendo con estrema disinvoltura strutture che vanno dall’opera di antica fattura, dove la mescolanza tra comico e serio non incuteva alcun raccapriccio, alle più inaspettate scritture tese a marcare sentieri quanto più temerari possibili sia sotto il profilo drammatico che musicale – si pensi a tal proposito al convergere indiscriminato delle forme vocali che vanno dall’ormai obliterata cavata seicentesca alla gettonata aria con il da capo destrutturata attraverso una segmentazione che la pone a cornice di un dialogo recitativo.

Le possibili ascendenze dellaportiane sono con ogni probabilità ascrivibili a un sistema in cui gli ingranaggi e il divenire di *topoi* strutturali, la cui paternità è indefinibile, sono il risultato di un vivace dibattito che si consumava tra le tavole dei palcoscenici alla continua ricerca di un ozioso

² Gli intricati rapporti tra il nuovo genere e le collaudate tecniche performative, ancora da sondare nella loro interezza, emergono, ad esempio, da GRECO (1981), pp. LXXIII-LXXVIII; COTTICELLI – MAIONE (1996), pp. 201-209; COTTICELLI (2000), pp. 179-191. Si vedano anche GALLO (1995) e COTTICELLI (2002). Degli influssi sul teatro comico napoletano settecentesco delle forme improvvisate ha parlato anche BRANDENBURG (1998), pp. 501-521. Sollecitazioni vengono anche da *Commedia dell’Arte e spettacolo* (2003).

diletto, sofisticato e riconoscibile. Il gioco dei ruoli e delle parti è ormai innestato e i “partecipanti” a questo esclusivo prodotto diletteggioso o mercenario sono predisposti alla perigliosa avventura sicuri di contribuire da una banda al proprio piacere e dall'altra alla propria sussistenza. L'evanescente “storia” teatrale di della Porta, tra congetture varie dove di sicuro non può non rilevarsi l'alto tasso performativo di una scrittura probabilmente assai lontana da solitari “tavolini”, reclama una considerazione che lo pone tra i “militanti” della scena al di là di qualunque giudizio (PAOLELLA 2021).³

La natura delle azioni tramandate dialoga fittamente con i risultati di una scrittura nata sicuramente all'ombra delle stanze. I soggetti e le trame sono seriali così come le azioni costruite su granitiche fondamenta, solide e collaudate; il rodaggio degli ingranaggi sottesi allo sviluppo delle “favole” è il risultato di un'ampia comunità tesa a “ri-formulare” un efficace strumento di fascinazione la cui sorte è già tutta scritta nella classicità “ripristinata”, analizzata e metabolizzata.⁴ Le categorie appaiono ormai definite nei repertori forgiati a cavaliere tra Cinque e Seicento, e sin dalla collocazione geografica e topografica, l'*opus* dellaportiana si pone come nodale in quella scelta dei luoghi, la lussureggiante Partenope con tutti i suoi memorabili paesaggi – una sorta di guida alle bellezze costiere e urbane inizia a costituirsi disciplinatamente – e gli edifici leggendari costellano le scelte scenografiche. Napoli è “fissata” dai pittori della scena per avviare quel fitto dialogo con il teatro di cui diverrà favoloso mito; Helionora, ne *La trappolaria* (DELLA PORTA 2002a), appare smarrita dinanzi all'affollata città, «cercando un huomo per Napoli mi par vanitate» (DELLA PORTA 2002a, v.1), ma le coordinate toponomastiche le permettono di ricongiungersi all'anziano sposo – «mi scrisse che habitava alla strada Toledo vicino alla Carità» (DELLA PORTA 2002a, v.1) – mentre come punto di riferimento ne *La tabernaria* (DELLA PORTA 2003b) è l'antica e favoleggiata taverna del Cerriglio,⁵ tempio della culinaria cittadina oggetto di non pochi elogi che sfociano in luculliani cataloghi ad appannaggio, soprattutto, di affamatissimi servi la cui bulimia è senza rimedio, Panvino, ne *La chiappinaria* (DELLA PORTA 2003a), elogia la diletteggiata «oglia putrida alla spagnola» affermando che è

³ Per un'esauriente bibliografia sul teatro di Della Porta si rinvia a PAOLELLA (2021).

⁴ Una rassegna ancora efficace è offerta da MANGO (1966).

⁵ Oltre a DELLA PORTA (1992), si vedano il “poema eroico” di CORTESE (1645) e i testi di D'AURIA (1892); CROCE (1906); PORCARO (1970) e DI GIACOMO, (1994).

La Principessa, la Regina, l'Imperatrice di tutte le minestre. O perché s'illustre, ed eccellente minestra svergognano con s'infame titolo di putrefatta? Qui tutti i fogliami, cavoli, pastinache, rape e cardoni. Qui tutti i pollami, galline, piccioni, palombi, anitre, oche e malvezzi. Qui tutti i salami, salsicciotti, salsicce salsiccioni, soppressate e cervellate, piè di porco, lingue, orecchie, muso, petto, mascelle, verrine salate. Qui tutti i carnaggi, vitella, vaccha, castrato, porco. Qui selvaggina, cervi, cinghiali, capri; tutti i formaggi, tutti i legumi, fave, ceci, castagne, maccheroni, aromatici in abbondanza e midolle, ciascuno con la sua debita cottura nella pignatta particolare, e poi tutte insieme in un vaso a bollire con i suoi brodi. Quel brodo, oimè, viene spesso, come sai, e tiene la quint'essenza di tutte le cose, carni, legumi, erbaggi, ch'è tanto confortativo, che bevendosene una scudella, mangi e bevi, divori, ed assorbisci i sapori di tutti; ed avendone un gran piatto dinanzi, mangi, che vuoi. Ella sola è un prandio, una cena, un banchetto. E che maggior banchetto si può immaginare? (DELLA PORTA 2003a, v.1)

La *commedeja pe mmuseca* è testimone tenace di questo "insegnamento" e pone la città e la sua fitta rete stradale al centro della maggior parte dei suoi racconti: telari, sporti, tele, traverse, "restoni", riproducono la città fornendo una visualizzazione dell'elogio letterario di marca seicentesca (RAK 1994; RAK 2021). La vagheggiata "Napoli gentile" si moltiplica sul palcoscenico, il nostalgico canto per il paesaggio meridionale si materializza e ravviva divenendo rassicurante riferimento nell'immaginario collettivo. La riconoscibilità del sito serve all'immediato riscontro visivo dello spettatore che «non ghiesse troppo lontano co lo cerviello» (Lisa 1719). Continua il viaggio immaginario per le strade e le contrade, le piazze e le periferie, i borghi e i vicoli: «Fermammoce a st'arena | Viechie miej graziuse, e ghiammo nterra; | Ogge, che stò de vena | De passiare Napole no poco, | Vogl'j a bedè ...», così la Serena de Napole – nel prologo de *La moglie fedele* (*La moglie fedele* 1724) – avvia il suo percorso per la terra rappresentata.

«La nfrascata» (*L'Ottavio* 1733), la «Marina de Napole» (*La moglie fedele* 1724), «una Massaria a Capo di Chino» (*Chi dell'altrui si veste* 1734), «se fegne a Vietri» (*Li zite ngalera* 1722), «se fegne a lo Casale de Chianura» (*La festa de Bacco* 1722), «Vista de Casanova» (*Patro Tonno d'Isca* 1714), il «Burgo de lo Rito» (*Li viechie coffejate* 1710), «vosco de l'Astrune» (*La Carlotta* 1726), «le ssirve de Marano» (Lisa 1719), Mergellina (*La Carlotta* 1726), Posillipo (*La Rina* 1731), Vomero (*Le zitelle* 1731), Chiaia (*La marina* 1731), Lavinaio (*La zita* 1731), via Taverna Penta (*La Cianna* 1711),⁶ sono tra gli scorci prescelti per le *commedeje*.

⁶ Il luogo, a ridosso di via Toledo, esiste tuttora nella toponomastica.

Lo stesso esercizio linguistico, inseguito all'interno delle *chelle* settecentesche, contraddistingue l'opera di Della Porta sensibile a un plurilinguismo equilibrato e sapiente, tra il toscano e lo spagnolo brillano le lingue "locali" e quella napoletana si affaccia in maniera irruenta nelle creazioni di tardo Cinquecento definendo così una vocazione "culturale" che avrà una ricaduta plurisecolare, la riflessione sugli idiomi per la scena rappresenta un filone molto vivace che si alimentava di un dibattito consumato sulle tavole e accennato all'interno di argute prefazioni e libelli "affilati" (MAIONE 2013). La ricerca sui domini della parola è costante e riflette la volontà di inseguire progetti arditissimi ad alta vocazione speculativa, basta rifarsi al primo decennio d'ostensione del genere "buffo" per cogliere l'ardito percorso avviato tra "fondamentalismi" linguistici autoctoni – ma esibiti in una girandola di sfumature in grado di sancire censi e appartenenze territoriali – e "nazionalistici" – per una nazione ancora tutta da divenire ma connotata dalla lingua "franca" del toscano a cui viene dedicata un'intera stagione di commedie nel 1718 –, nonché la convivenza dei registri in una ridda di *nuance* estremamente immaginifica. Per la *commedeja*, scendono in campo categorie difficilmente omologabili vista la loro duttile natura professionale nell'ambito dell'arte rappresentativa, una figura paradigmatica come quella di Francesco Antonio Tullio racchiude una militanza a tutto tondo nelle cose teatrali, dalla pratica attoriale alla concertazione e scrittura di un testo, rivelando in tal modo un percorso di formazione articolato e oneroso (COTTICELLI 2020¹).

L'eccentricità di Della Porta non deve meravigliare all'interno di una macchina che stava assumendo fattezze non definibili eppure sempre dettagliate nel suo divenire, la spavalda e spudorata ostensione degli ingranaggi che sovrintendono il palcoscenico è da subito compulsata per un esercizio affascinante e ammiccante destinato al dialogo con gli spettatori, di sicuro molto più attrezzati di quanto lasciano immaginare. Il filosofo si abbandona a descrivere le peculiarità delle parti e le acrobazie della tessitura degl'intrecci componendo un prontuario sull'Arte, Mangone nel lumeggiare l'"amoroso" Pirino de *La carbonaria* offre una "regola" a cui attenersi

Pirino è un giovane attillato, pulito, che non ha che fare se non l'amor con le fenestre, non ha altro in bocca che «occhi», «vita», «speranza», «spirito» e «anima»; e pensa con le sue levate di barretta, inchini e parole profumate (DELLA PORTA 2002c, I.3).

Sono quelle stesse regole che costellano le "occorrenze" metateatrali

della *commedeja* che insegue in tal modo una tradizione – si immagini l’alto tasso “teorico” sparso tra le pieghe de *Lo frate ’nnammorato* proveniente dalle indicazioni dell’abate Perrucci (MAIONE 2018) – che si estrinseca in un cerimoniale fatto di immagini di lunga persistenza come, ad esempio, le “figure” retoriche di cui si ciba l’amoroso, esplicite proprio nel Pirino testé descritto –

O occhi miei, voi sète di pietra, poiché parole così miserabili non ponno cavar da voi vivi fonti di lacrime. [...]

Ahi, che moro per non poter morire! O morte, tu vinci tutte le cose e non puoi vincer me! Senza ragione ti chiamano amara, poiché per te si finisce ogni amaritudine. Io sto in vita assai più amara della morte. [...]

Lascieranno più tosto i cieli di muoversi, il sol di splendere, mancherà l’aria, si risolverà il mondo, che possa lasciar Melitea. L’amor nostro è invecchiato, non può scordarsi: ella è così tenacemente scolpita nel mio core, che tanto sarebbe levarmela dal core quanto svellerne l’istesso core (DELLA PORTA 2002c, I.1).

Ad esempio ne *L’Ottavio* (1733) di Gennarantonio Federico musicato da Gaetano Latilla, l’amoroso Lelio così vagheggia:

Ch’io vi perda, o luci amate,
no, non sia;
sarò pria
preda misera di morte;
e così l’avara sorte
farò sazia del mio mal.

Ma farò, che vendicate
sien le dure
mie sventure.
Del mio male il fabro rio
piangerà, come piango io
anche il suo destin fatal (*L’Ottavio* 1733, I.13).

– o il “capitano” vanaglorioso –

GORGOLEONE Vo’ vincere con l’armi io chi mi tien prigionie? Vo’ muover guerra a chi cerco la pace? Io mi posso difendere da chi m’ha morto? Sto in tanta confusione di pensieri che non so che desidero. Sento tale abbattimento nel cuore che par che ci abbia un tamburo che suoni a raccolta, e mi ha pesto il petto l’avere accusato la figlia a Cogliandro: s’è intizzonato meco; e ’l

- chiederla io per moglie ed egli il negarmela sarebbe un mantice che m'accenderebbe la voglia maggiormente: ogni speranza è disperata per me,
- PANVINO Veggio il Capitano passeggiare col passo della picca e con tanta architettura. Il poverello sta tanto ubbriaco della sua grandezza che stima che ognuno lo stimi, come si stima lui. Sbruffa con la bocca, schermisce con le mani, mira il cielo con un viso arsigno che par che lo bestemmi di cuore.
- GORGOLEONE Fortuna traditora, mondo crudele, stelle parziali, congiurate contro me tutti i vostri influssi, scoccate contro me tutti i vostri strali che non farete mai che s'abbatta l'invitto mio spirito, né si vedrà la mia spada torpente e rintuzzata.
- PANVINO S'adira col cielo come da quello venisse ogni suo male e non dalla sua bestialità. Ma io non vo' più tardare. Vo' cominciare la trappola. Non mi leverò dinanzi io quest'uomo che scannerebbe una cimice per succhiarsene il sangue (DELLA PORTA 2003a, IV.2).

–, sono di sana pianta gli avi dei personaggi che affolleranno la commedia per musica con quella retorica, condivisa anche dall'opera maggiore, degli occhi e delle lacrime, e del desiderio "seriale" della morte per amore. Eppure l'inadeguatezza delle "amorose" e degli "amorosi" in travestimenti dell'altro sesso provocano pruriginosi dialoghi come quello tra la Balia di Lidia e Cintia/Cintio che cerca di spiegarle con mille sottintesi di non essere adeguato a soddisfare i desideri della sua padrona

Balia: Non le dia tanto martello.

Cintia: Io sono più atto a riceverlo che a darlo.

[...]

Balia: O Dio e che ti manca?

Cintia: Quello che manca a te e a lei.

[...]

Cintia: Balia mia, se ti trovassi meco, ti troveresti ingannata, come ella: che non son buono per te, né per lei. [...]

Balia: Che non dirizzi ogni tuo pensiero verso lei?

Cintia: Io non ho pensiero da poterle dirizzare (DELLA PORTA 2002b, I.2).

I "virili" amorosi della *commedea pe mmuseca* recano una documentazione anagrafica non sempre appetibile per le trepidanti "eroine", sono ruoli *en travesti* dove le forti attrazioni sensuali evaporano, ironicamente, nel diniego di prospettive erotiche soddisfacenti. Gli amorosi con *nonchalance* affermano sempre di non avere i requisiti idonei a soddisfare le attese delle amate che di

volta in volta con sopraffina arte recitativa sembrano non cogliere gli annunci, apocalittici, della mancanza di attributi desiati. L'illusione di connubi "ideali" e la caparbieta di annodare celermente complessi lacci disegnano percorsi formativi sfaccettati ed esemplari dove è l'attenzione alla fase puberale a segnare la premura con cui si allestisce questo manuale sull'ingovernabile regione del sentimento amoroso.

Il capitano invece prenderà strade più tortuose e si innesterà con altre parti producendo inedite fisionomie, sempre grazie a concertatori ardimentosi che sapranno valorizzare il materiale umano.

E proprio alla concertazione degli intrighi e *gliommeri* Della Porta dà grande rilevanza se offre al servo Panurgo il compito di "stendere" il piano dell'azione senza mancare di immaginare un margine all'*improvvisa*

Orsú, lasciate che ritiri me stesso un poco in consiglio secreto; suoni il tamburro e chiami sotto l'insegna le trappole, gl'inganni, le finzioni, le furfantarie; facci la rassegna e metta l'essercito in rassetto, accioché diamo l'assalto a questo vecchio e lo poniamo in tanti travagli che a suo dispetto lo facciamo cadere.

[...]

Pensi che sieno finite le stampe di quei Davi e Sosi e di quei Pseudoli delle antiche comedie? Or stammi di buona voglia.

[...]

Ho detto il disegno così in grosso, poi tanto voltaremo di qua e di là e l'anderemo polendo e accommodando, che stii a modo nostro (DELLA PORTA 2002d, l.5).

Speculativa appare la posizione dell'ideatore di "favole" nel suo tragitto all'interno di questo mondo rappresentato, dinamiche e saperi fanno crollare sipari e pareti per dialogare con la sala sancendo patti e avviando riflessioni:

PANURGO. Essandro vi prega, straprega e scongiura che l'accomodate per un giorno d'una veste da dottore.

ALESSIO. A che vuole egli servirsene?

PANURGO. Lo saprete poi: non lo dico adesso per non dar fastidio a questi che stan qui, che l'hanno inteso un'altra volta (DELLA PORTA 2002d, II.4).

Esplicito è il riferimento ai fruitori che possono così cogliere non solo l'eccentricità del passaggio ma la scelta di mostrare come l'impalcatura sia costruita a loro esclusivo vantaggio e "divertimento", è un espediente timidamente, ma efficacemente, presente che dà la stura a quella letteratura dichiaratamente votata a esibire le dinamiche "rappresentative" nel corso

delle sue fasi con la produzione di testi metateatrali o di sofisticati rinvii al mondo della creazione spettacolare che di volta in volta emergono, inattesi, in azioni di tutt'altro tenore. La matrice musicale parte alla chetichella ne *La Dirindina* di Gigli e Domenico Scarlatti per poi irradiarsi in un numero di commedie che mettono alla berlina il proprio universo assumendo un valore documentario oltremodo prezioso sia sul versante socio-politico che su quello artistico-economico.⁷

La fitta compilazione di possibili “intrecci” e “ingranaggi” formali, inaugurata a cavaliere tra i due secoli, irradia e agevola il lavoro dei “nuovi” poeti della scena che attingendo al gran patrimonio messo a dimora riesce a formulare nuovi possibili risvolti attraverso tropature e ri-formulazioni, alcune soluzioni assurgono a patrimonio collettivo da utilizzare con disinvoltura e senza timore alcuno. Basterebbe, a tal proposito, passare in rassegna la presenza dei vecchi “amorosi” che diventa felice *cliché* nell'orizzonte dell'opera comica e in special modo in quelle trovate dove il germe è particolarmente evidente per meccanismi che palesemente vengono considerati e all'istesso tempo declinati allontanandoli così dal modello. La *fabula de La turca* ha chiare ascendenze, ad esempio, su *Li vecchie coffejate* (*Li vecchie coffejate* 1710) di Tullio andata in scena nel 1710 al Teatro de' Fiorentini, ebbene i due attempati spasimanti che pattuiscono di sposare le rispettive giovani figliole, che incontriamo in della Porta –

BOIA	Argentoro si sposa con Biancafiore figlia di Agabito.
CAPESTRO	Il tuo padron si ammoglia?
BOIA	Sì, che 'l cancaro se 'l mangi, e Agabito con Clarice figlia di Argentoro, che l'uno sta innamorato della figlia dell'altro. (DELLA PORTA 2002e, I.1)

– si rintracciano nella *commedeja* primo settecentesca sotto i nomi di Nardo e Cesarone con gli identici vezzi e caratteristiche temperamentali con i quali erano stati forgiati originariamente – anche questa soluzione rientra in una diffusa matrice che alimenta molti prodotti delle arti rappresentative: nella raccolta Casamarciano, ad esempio, un simile espediente è presente nei canovacci *Li finti spiritati*, *L'hospedale de pazzi*, *Aquidotto*, *Sensale di madrimonij...* – (*The Commedia dell'Arte in Naples* 2001), le industrie menti nel “ri-

⁷ Su questo repertorio si vedano, per le esperienze settecentesche, GOLDIN (1985), pp. 73-76; DEGRADA (1979); *La cantante* (1988); VAZZOLER (1988); DECROISSETTE (1995); AMBROSOLI (1997); GATTA (2000); PIPERNO (2008); *Il teatro allo specchio* (2012); CANDIANI – MAIONE (2022). Sempre di efficace lettura è MARCELLO (2006).

nascimento” della scena avevano profuso non poche energie nel mettere a dimora – sulle suggestioni “classiche” – un repertorio di schemi votati a stimolare le generazioni future agevolando inventiva e invenzione.

In un’abbondanza di travestimenti – è vertiginoso e sbalorditivo l’uso dei mutamenti anagrafici e di “genere” –, intrecci amorosi – talvolta dai discutibili risvolti ma necessarissimi motori narrativi –, lotte intestine verso il “colorato” e “spaventoso” mondo degli infedeli – il timore delle coste depredate e dei cristiani costretti al giogo e alla schiavitù sono riflesso di un’urgenza reale da esorcizzare –, agnizioni stupefacenti – innocue malformazioni dermatologiche e preziosi oggetti rivelatori (spesso monili di corallo rivelatori di un fiorente artigianato in crescita), si marciano “territori” drammatici atti a dilettere, tra trepidazioni e aspettative, uno stuolo di spettatori attenti a cogliere slittamenti e corti circuiti di un sistema in continua evoluzione: da della Porta, e *company*, alla spumeggiante e intraprendente stagione della *commedeja pe mmuseca*, è una ridda di esperienze teatrali e letterarie mozzafiato destinate a segnare la grande storia della scena napoletana con trionfanti ricadute nazionali e internazionali.

BIBLIOGRAFIA

AMBROSOLI, RAFFAELLA (1997), *La satira metateatrale di Calzabigi: L’opera seria*, in *Ranieri Calzabigi tra Vienna e Napoli*, a cura di Francesco Marri e Francesco Paolo Russo, Lucca, LIM, pp. 85-99.

BRANDENBURG, DANIEL (1998), *Pulcinella, der «Orpheus unter den Komikern»*. *Commedia dell’Arte und komische Einakter im Neapel des 18. Jahrhunderts*, «Analecta Musicologica», 30/II, pp. 501-521.

CANDIANI, ROSY – MAIONE, PAOLOGIOVANNI (2022), *Dagli amanti alle mutrie: i percorsi intricati de L’Olimpiade*, «Sinestesia online», XI/36, pp. 1-14, <http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2022/05/maggio2022-18.pdf> (ultima consultazione 19 dicembre 2023).

La cantante (1988), *La cantante e l’impresario e altri metamelodrammi*, a cura di Francesca Savoia, Genova, Costa & Nolan, 1988.

La Carlotta (1726), LA CARLOTTA | COMMEDDEJA | DE LO SEGNORE | BERNARDO SADDUMENE | da recetarese a lo Tiatro de li Sciorentine, | nchesta Primavera de lo 1726 | DEDECATA | a l’Accellentissemo Signore | CONTE ALBERTO | D’ALTHANN | Degnissemo Nepote | de So Amenzia | lo Signore

Cardenale | MICHELE FEDERICO | D'ALTHANN | Vecerré, e Capetanio Generale | 'n chisto Regno. | A NAPOLE MDCCXXVI.

Chi dell'altrui si veste (1734), CHI | DELL'ALTRUI SI VESTE | PRESTO SI SPOGLIA | COMEDIA PER MUSICA | DI TOMASO MARIANI ROMANO. | DA RAPPRESENTARSI | Nel Teatro de' Fiorentini nell'Inverno | del corrente anno 1734. | DEDICATA | ALL'ILLUSTRISS., ED ECCELLENT. SIGNORA | LA SIGNORA | D. MARIA ANTONIA | CARAFA | *De' Duchi di Maddaloni, Principessa d'Avelli- | no, Duchessa d'Atripalda, Marchesa di San- | severino, Contessa di Serino, di Galerata | e Vespolati, Signora delle Baronie de' lan- | cusi, Saragnano, Baronissi, Acquamela, Can- | dida, Montefredano, e della Salzola, &c.* | IN NAPOLI MDCCXXXIV. | A spese di Nicola di Biase, dal quale si ven- | dono alla Posta, ed a Fontana Medina.

La Cianna (1711), LA | CIANNA | COMMEDDEJA PE MUSECA | DE | COL'ANTUONO | FERALINTISCO | Pe lo Triato de li Shioentine | nchist'Anno 1711. | ADDEDECATA | A l'Autezza Serenissema | DE LA SEGNORA | MARIA MATALENA | *Prencepessa de Croy, Duchessa | d'Aurè, e Prencepessa | de S. Empiro, &c.* | NVENEZIA 1711 | Pe l'Arede de Casparro Stuorto. | Co Lecienza de li Superiure. | Se vennono a la Poteca de Ciccio Ric | ciardo à la Fontana de Medina.

Commedia dell'Arte e spettacolo in musica (2003), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di Alessandro Lattanzi e Paologiovanni Maione, Napoli, Editoriale Scientifica, 2003.

CORTESE, GIULIO CESARE (1645), *Lo Cerriglio 'ncantato*, Napoli, Per Camillo Cavallo.

COTTICELLI, FRANCESCO (2000), *Dalla commedia improvvisa alla «commedeia pe mmuseca»*. *Riflessioni su Lo frate nnamorato e Il Flaminio*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 4, pp. 179-191.

COTTICELLI, FRANCESCO (2002), *Neapolitan Theatres and Artists of the Early 18th Century: Domenico Antonio Di Fiore*, in *Theater am Hof und für das Volk. Beiträge zur vergleichenden Theater- und Kulturgeschichte. Festschrift für Otto G. Schindler*, a cura di Brigitte Marschall, Wien, Böhlau («Maske und Kothurn», 48. Jahrgang, Heft 1-4), pp. 391-397.

COTTICELLI, FRANCESCO (2020¹), *Tullio, Francesco Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 97, 2020, <https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-antonio-tullio> (Dizionario-Biografico) (ultima consultazione 19 dicembre 2023).

COTTICELLI, FRANCESCO – MAIONE, PAOLOGIOVANNI (1996), «*Onesto divertimento, ed allegria de' popoli*». *Materiali per una storia dello spettacolo a Napoli nel primo Settecento*, Milano, Ricordi.

CROCE, BENEDETTO (1906), *Vita e costumi napoletani: un'osteria famosa di Napoli e una parola della lingua spagnuola*, «Napoli nobilissima», 15, pp. 159-160.

D'AURIA, VINCENZO (1892), *La taverna del Cerriglio*, «Napoli nobilissima», 1, pp. 170-173.

DECROISSETTE, FRANÇOISE (1995), *Goldoni et le metamelodramma: La bella verità*, in *Musiques goldoniennes. Hommage à Jacques Joly*, Paris, Outre-monts, pp. 37-43.

DEGRADA, FRANCESCO (1979), *Una sconosciuta esperienza teatrale di Domenico Scarlatti: «La Dirindina»*, in ID., *Il palazzo incantato*, I, Fiesole, Discanto, pp. 67-97.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002a) *La Trappolaria*, in ID., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 213-332.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002b) *La Cintia*, in ID., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 333-439.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002c) *La Carbonaria*, in ID., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 441-543.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002d) *La Fantesca*, in ID., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 95-212.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2002e) *La Turca*, in ID., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-II), vol. II, pp. 221-317.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2003a) *La Chiappinaria*, in ID., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-IV), vol. IV, pp. 1-86.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2003b) *La Tabernaria*, in ID., *Teatro. Commedie*, a cura di R. Sirri, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane (Edizione Nazionale delle Opere di Giovan Battista della Porta, vol. 15-IV), vol. IV, pp. 267-354 95-212.

DELLA PORTA, GIAMBATTISTA (1992), *La taverna del Cerriglio di Giambattista Della Porta*, a cura di Elena Candela, Napoli, Morano.

DI GIACOMO, SALVATORE (1994), *Taverne famose napoletane*, a cura di Vincenzo Regina, Casalnuovo di Napoli, La penna d'oca.

La festa de Bacco (1722), LA FESTA | DE BACCO | COMMEDDEJA | DE COL'ANTUONO FERLINTISCO | POSTA 'N MUSECA | DA LO SEGNORE LONARDO VINCI. | DA RAPPRESENTARESE | A Lo Triato De Li Shioentine | A l'Autunno de ll'anno, che 'corre 1722. | ADDEDECATA | A SO AMENENZEIA | [...] | MECHELE | FEDERICO | DE LI CONTE | D'ALTHAAN | [...] | A NAPOLE MDCCXXII | E se realano da Recciardo a Fontana | Medina.

GALLO, VALENTINA (1985), *Gennarantonio Federico e Placido Adriani: dall'opera buffa alla commedia dialettale*, «Misure Critiche», 94-96, pp. 23-33.

GATTA, FRANCESCA (2000), *Lessico del teatro e lessico della musica nei libretti metateatrali settecenteschi*, in *Le parole della musica, 3: Studi di lessicologia musicale*, a cura di Fiamma Nicolodi e Paolo Trovato, Firenze, Olschki, pp. 89-133.

GOLDIN, DANIELA (1985), *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Torino, Einaudi.

GRECO, FRANCO CARMELO (1981), *Teatro napoletano del '700. Intellettuali e città tra scrittura e pratica della scena*, Napoli, Pironti.

The Commedia dell'Arte in Naples (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples. A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano Scenarios = La Commedia dell'Arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano. Volume 1. English edition* (a cura di Thomas F. Heck - Anne Goodrich Heck - Francesco Cotticelli); *Volume 2. Edizione italiana. Introduzione, nota filologica, bibliografia e trascrizione* di F. COTTICELLI, Scarecrow Press Inc., Lanham, Md. & London.

Lisa (1719), LISA | PONTEGLIOSA | CHELETA PASTORALE PÈ MMUSECA | Da rappresentarese a lo Teatro de li | Sciorentine sto Vierno dell' | Anno 1719. | DEDECATA | A S. A. Menentissema | LO SEGNORE CARDENALE | WORFANGO | ANIBALLO | DE SCHRATTEMBACH | [...] Veceré [...] de chisto Regno de Napole. | ANAPOLE MDCCXIX. | [...] Francisco Ricciardo.

MAIONE, PAOLOGIOVANNI (2013), *Le lingue della commedija: «na vezzarria; che non s'è bista à nesciuno autro state»*, in Beatrice Alfonzetti - Marina Formica (a cura di), *L'idea di nazione nel Settecento*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 2013, pp. 179-195.

MAIONE, PAOLOGIOVANNI (2018), *Lo frate nnammorato «se rappresentaje ll'anno 1732. [...] e lo ssa agnuno; cco cquanto gusto, e ssodesfazeone»*, «Drammaturgia», <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=7327> (ultima consultazione 19 dicembre 2023).

MAIONE, PAOLOGIOVANNI (2022), *Passioni musicali in commedea tra donne guerriere e pastori "partenopei" nel secolo dei lumi*, «Archivi delle emozioni», 2/2, pp. 37-61, <http://www.archivi-emozioni.it/index.php/rivista/article/view/72/43> (ultima consultazione 19 dicembre 2023).

MANGO, ACHILLE (1966), *La commedia in lingua nel Cinquecento: bibliografia critica*, s.l., Lerici.

MARCELLO, BENEDETTO (2006), *Il teatro alla moda*, Milano, Edizioni Il Polifilo.

La marina (1731), LA MARINA | DE CHIAJA | CHELLETA NAPOLITANA | Pe Museca | DE BERNARDO SADDUMENE | Da Recetarese | A lo Teatro de li Sciorentine | Lo Carnevale de lo 1731. | ADDEDECATA | A SUA AZZELLENZIA LO SEGNORE | LUIGGI TOMMASO RAIMUNNO | CONTE D'HARRACH, | Cavallerizzo Maggiore ereditario dell'Austria | Superiore, ed Inferiore, Cavaliere del Toson d'Oro, Consigliero intimo, attuale di | Stato di S.M.C.C. Maresciallo dell'Austria Inferiore &c. Vice Rè, Luogotenente, e Capitan Generale | del Regno di Napoli. | NAPOLI, Appresso D. Nicola Parrino. | *Con licenza de' Superiori*. | E si vendono dal medesimo alla piazza di Toledo.

La moglie fedele (1724), LA MOGLIERE | FEDELE | COMMEDIA PE MMUSECA | Da rappresentarese a lo Teatro Nuovo | de la Pace a Primavera de | chist'Anno 1724 | ADDEDECATA | A l'Accellentissemo Segnore | LOSIO CONTE | CARLO-MANUELE | D'ALTANN | *Nepote de S. Emeneza lo Sì Cardenale* | MICHELE FEDERICO D'ALTANN | *Vecerrè, e Capetanio Generale de sto Regno de Napole, &c.* | NAPOLE MDCCXXIV | A spese de lo Mpresario.

L'Ottavio (1733), L'OTTAVIO | COMMEDIA | PER MUSICA | DI | GENNARANTONIO FEDERICO | NAPOLETANO. | Da recitarsi nel Teatro de' Fiorentini nell'Inverno di questo anno 1733. | DEDICATA | *All'Eccellentissima Signora* | D. TERESA | CONTESSA VISCONTI | Nata Marchesa Cusani, Vice Regina in questa Città, e | Regno di Napoli. | In NAPOLI a spese di Nicola di Biase | *E dal medesimo si vendono sotto | la Posta.*

PAOLELLA, ALFONSO (2021), *Giovan Battista Della Porta. Bibliografia*, Napoli, 2021, pp. 75-84, <https://www.afdp.org/wp-content/uploads/2021/01/BIBLIOGRAFIA-DELLA-PORTA.pdf> (ultima consultazione 19 dicembre 2023).

Patro Tonno d'Isca (1714), PATRO TONNO | D'ISCA | CHELLETA MARENARESCA | *A muodo de Dramma pe Museca* | de lo Dottore | AGASIPPO MERCOTELLIS, | Da recetarese à lo Teatro de li | Shiorentine nchist'Anno 1714 | ADDEDECATA | A lo Mmiereto ncomparabele lo Llustrissem, | e

Azzellentissemò Signore | CONTE | WERRICO | DE DAUN | PRENCEPE DE TEANO, | Vecerrè, e Capetaneo Cenerral | de sto Regno de Napole, &c. | MMENEZIA MDCCXIV. | *Co Lecienza de li Superiure*. | Se venneno à Lebraria de Francisco Ricciardo | incontro la Fontana de Medina.

PERRUCCI, ANDREA (2008), *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation - Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso* (Napoli 1699), edizione bilingue a cura di Francesco Cotticelli - Thomas F. Heck - Anne Goodrich Heck, Scarecrow Press Inc., Lanham, Md. & London.

PIPERNO, FRANCO (2008), *Lessico musicale e 'metamusicalità' nei libretti goldoniani*, «Problemi di critica goldoniana», XIV, pp. 79-112.

PORCARO, GIUSEPPE (1970), *Taverne e locande della vecchia Napoli*, 2 voll., Napoli - Roma, Benincasa.

RAK, MICHELE (1994), *Napoli gentile. La letteratura in «lingua napoletana» nella cultura barocca (1596-1632)*, Bologna, il Mulino.

RAK, MICHELE (2021), *Napoli civile*, Lecce, Argo Editrice, 2021.

La Rina (1731), LA | RINA | CHELLETA PE MUSECA | DE | BERNARDO SADDUMENE. | *Da Rappresentarese* | A lo Triato de li Sciorentinenche- | sta Primavera de lo 1731. | ADDEDECATA | ALL'AZZELLENTISSEMA SEGNORA | D. ERNESTINA | MARGARITA | *Contessa d'Harrach nata Contessa di Die-trichstein Viceregina de Napole*. | NAPOLI 1731. | Se venneno alla Lebraria sotto alla | Posta da Nicola de Bease.

Lo Scagno (1720): Lo Scagno | Fantasia Mareneresca | Da rappresentarese a lo Tiatro | de li Sciorentine | nchist'anno 1720. | Addedecata | A S.A. [...] | Lo Signore Cardinale | Wolfango | Annibale | De Scrottebacche [...] | A Napole MDCCXX | Se venne da Francisco Ricciardo.

Il teatro allo specchio (2012), *Il teatro allo specchio: il metateatro tra melodramma e prosa*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini Edizioni.

VAZZOLER, FRANCO (1988), "...al libretto si dia mano". *L'opera nell'opera in alcuni libretti del Settecento*, «L'immagine riflessa. Rivista di sociologia dei testi», XI, pp. 335-348.

Li viecchie coffejate (1710), LI VIECCHIE | COFFEJATE | COMMEDDEIA PE MUSECA | DE | COL'ANTUONO | FERALINTISCO | Pe lo Triato de li Shioentine | nchist'Anno 1710. | ADDEDECATA, | A l'Autezza Serenissema | DE LA SEGNORA | PRENCEPESSA | *Darmstat* | NVENEZIA 1710. | Pe l'Arede de Casparro Stuorto. | *Co Lecienza de li Superiure*. | Se venneno a la Poteca de Ciccio Ricciardo à la Fontana de Medina.

La zita (1731), LA ZITA | COMMEDDEJA | *Pe Mmuseca* | E JENARANTONIO | FEDERICO | Napolitano. | Da rappresentarese a lo Triato de li | Shioentine nchist'anno 1731. | ADDEDECATA | *Llostriss. E Azzellentiss. Seg.* | D. MARIA | LISABETTA | Contessa de Gallas, &c. | NAP. A spesa de Nicola de Beaso; e dda | lo stisso se vennero sotto a la Posta.

Li zite ngalera (1722), LI ZITE | NGALERA | COMMEDDEJA | DE LO SEGNORE | BERNARDO SADDUMENE | Da recetarese a lo triato de li Shioen- | tine nchisto Carnevale dell'Anno | che corre 1722. | ADDEDECATA | A L'AZZELLENTISSEMA SEGNORA | MARIA LIVIA | SPINOLA | *Prencepessa de Sulmona, e de Rossano, | e Veceregina de sto Regno | de Napole.* | NAPOLE 1722. | *Co lecienza de li Superiure.* | E se realano a la Lebraria de Ricciardo | addove se stampano, e se vennero | l'Avise prubbeche.

Le zitelle (1731), LE | ZITELLE | DE LO VOMMARO. | CHELLETA PE MUSECA | DE | BERNARDO SADDUMENE. | *Da Rappresentarese* | A lo Triato de li Scioentine l'Autunno | de lo 1731. | ADDEDECATA | ALL'AZZELLENTISSEMA SEGNORA | ORNESTINA | MARGARITA | *Contessa d'Harrach nata Contessa di | Dietrichstein Vecerigina de Napole.* | NAPOLE 1731. | Se vennero sotto alla Posta da Nicola | de Biase.

Della Porta sulle scene e nella critica teatrale del Novecento italiano

FRANCO PERRELLI

Potrei cominciare facilmente questa rassegna sulla fortuna scenica di Della Porta nel teatro italiano del Novecento¹ con la formula: in principio fu Bragaglia. E ci sono pochi dubbi che *La Cintia*, rappresentata il 30 novembre del 1940, in quel teatro romano delle Arti, che Anton Giulio Bragaglia intendeva come l'embrione di una moderna scena nazionale sia la pietra miliare da tenere come riferimento per la nostra indagine. Nonostante i tempi cupi, lo spettacolo – che coinvolgeva giovani interpreti di grande futuro come Diana Torrieri (nel ruolo protagonista), Salvo Randone, Lina Volonghi, e s'ispirava nell'allestimento alla pittura rinascimentale – riscosse una certa attenzione e, portato a Milano, nel mese di giugno, fu definito da Renato Simoni una «bella e armoniosa messa in scena», pur segnalando, «qualche breve ostilità» durante il III atto e trovando opinabili «quegli “interni” che nel Cinquecento non usavano, e che il Bragaglia fece ingegnosamente uscire sui carrelli, fuori dalle quinte per collocarvi alcuni episodi» (Vigna 2008, 214).

Lo spettacolo diede occasione a Lionello Cecchini, sul n. 355, 1941, del «Dramma» (p. 8 sgg.), di proporre una lunga analisi di Della Porta drammaturgo, nella quale – con qualche prevedibile umore antibritannico – si puntualizzava l'originalità della *Cintia* addirittura contro la scespiriana *Dodicesima notte*, enfatizzando la tendenza «forse inconsapevole» dell'autore a far emergere nei suoi testi di ascendenza umanistica un «genuino sentimento popolare [...] alla ricerca della via giusta su cui indirizzare il nostro dramma», attingendo in prospettiva sia una «naturalmente embrionalmente goldoniana» sia atmosfere di «futura commedia lacrimosa francese». Fatta salva una

¹ Questa ricerca è stata largamente condotta presso l'archivio del Centro studi del Teatro Stabile di Torino.

reiezione (vagamente crociana) del Cecchini verso quanto della «buia notte barocca» si manifesti comunque in Della Porta, si conclude che, nel suo teatro, «la società corrotta del *Candelajo* e della *Mandragola* risulta dunque semplificata e, sia pure superficialmente moralizzata in un piano di logica umanità» dallo spirito della Controriforma.

La linea editoriale del «Dramma» era all'epoca molto orientata da Bragaglia (Perrelli 2018, 27-33) e non stupisce che, nell'ancor più tragico 1943, la prestigiosa rivista torinese pubblicasse, sul n. 408-9 (pp. 31-33), la riduzione da cinque a tre atti, ad opera di Gerardo Guerrieri, dei *Due fratelli rivali*. Allestito con l'ausilio dei bragagliani «carrelli mobili», ma con la regia dello stesso giovane Guerrieri (figura che avrebbe avuto un rilievo notevole nel panorama critico del teatro italiano del secondo Novecento) e interpretato da Anna Proclemer e Maria Grazia Paltrinieri (eccentricamente, nei ruoli maschili dei fratelli che si contendono la bella Carinzia), il dramma di Della Porta era andato in scena, ancora una volta, al Teatro delle Arti il 27 gennaio 1943. Sul numero 395 del «Dramma» di quell'anno, Giorgio Prosperi – lodando «l'intelligente e colta regia di Gerardo Guerrieri» – parlava, per Della Porta, dell'espressione di «un linguaggio saporito e fresco, il cui nativo barocchismo», questa volta, suonava «come gradita novità di fronte alla stanchezza manierata della tradizione toscana». Prosperi osservava altresì che, nell'opera, c'era, «almeno su un piano di gusto attuale, un germe di canzone napoletana, con il suo effuso abbandono, la sua reale, anche se elementare passione» (pp. 32 sgg.).

Bragaglia aveva avuto contatti con il Futurismo ed è stato senz'altro il primo regista d'avanguardia del Novecento italiano e un innovatore della scenotecnica, quantunque nella cornice di un'attenzione costante per la storia e la tradizione dello spettacolo, mai intese (alla Silvio d'Amico) come manifestazione essenziale dell'arte drammatica, bensì come sviluppo di un *teatro teatrale* (Perrelli 2018, 21-25). Della Porta intrigava Bragaglia non solo per la sua prossimità alla Commedia dell'Arte, cara peraltro all'estetica futurista europea, ma anche per la sua meccanica interna, squisitamente costruttiva e antipsicologica. Della Porta insomma offriva copioni che, con i loro intrecci, i travestimenti, i linguaggi meticci, le simmetrie e le improvvise rotture, davano occasioni di una sorta di moderna *biomeccanica* scenica.

C'era di più: la proposta bragagliana del teatro rinascimentale urtava sia contro il moralismo cattolico sia contro il sospetto fascista per tutto ciò che fosse in odore di dialettale o locale, ma aveva paradossalmente di mira proprio la costituzione di quel repertorio italiano, che doveva porsi a fondamento di

una vera scena nazionale, qualcosa che mancava nella penisola e di cui il Teatro delle Arti ambiva a essere il modello, pur restandone al momento solo un ufficioso surrogato.

Il problema di un canone scenico nazionale come – si direbbe – carenza storica italiana, nonostante la successiva costituzione dei teatri stabili, resta peraltro aperto nel Dopoguerra e significativamente acceso attorno alla scarsa fortuna di un identitario repertorio rinascimentale. Così, pur in difficoltà (in quanto coinvolto nella politica culturale fascista), sempre dalle colonne del «Dramma», nel 1951 (n. 135, p. 51), Bragaglia lancia un appello a Giulio Andreotti, allora sottosegretario con delega allo spettacolo, prendendo spunto dalle sovvenzioni per i repertori estivi e paventando un'inflazione di Molière e Shakespeare. Quindi, aggiunge: «Noi abbiamo fior di classici, vivi, che se ne infischiano del Francese e dell'Inglese, anche in sede critica, ma soprattutto rappresentativa. Bisogna celebrare anche la nostra storia, valorizzare il nostro patrimonio, onorare i nostri autori, dopo aver bruciato tanto incenso agli antichi stranieri. Davanti a questi sempre col cappello in mano, ma vorremmo rimmetterlo in testa chiamando i nostri vecchi amici coi quali non usiamo far complimento: l'Aretino, il Cecchi, il Dovizi, il Lasca, G.B. della Porta».²

Il tema, evidentemente sempre d'attualità, viene ripreso il 29 settembre del 1958, sulla «Fiera Letteraria», da Giovanni Calendoli, uno dei padri della storia del teatro nell'accademia italiana, che recensiva, con l'emblematico titolo *Il Signor Della Porta è un illustre ignoto*, una nuova regia di Lamberto Picasso dei *Due fratelli rivali*, dati a Roma al Ninfeo di Villa Giulia. Calendoli osserva che gli uomini di teatro italiani lamentano l'assenza di un repertorio nazionale e di fatto «questa riesumazione [...] è tanto inattesa quanto sporadica» perché «le opere di G.B. Della Porta sono praticamente ignorate nelle nostre scene». Di contro: «L'opera di G.B. Della Porta offre un esempio tipico dei brutali seppellimenti, dovuti ad ignoranza ed a trascuratezza insieme, ai quali debbono almeno in parte farsi risalire le tristi condizioni del nostro teatro di prosa, che è oggi privo di una vera e solida tradizione, perché ha posto ogni impegno nel distruggerla».

Calendoli ammette di non saper «dire quale grado di attualità scenica possa oggi assumere l'opera di G.B. Della Porta», perché soggettivamente condizionato dalle scelte critiche di Vincenzo Spampinato, ma suggerisce che sarebbe forse il caso di riconsiderare l'interpretazione di Giuseppe Toffanin,

² Ricordiamo incidentalmente che, negli anni Cinquanta, anche la rivista antagonista del «Dramma», «Sipario», ago-sett. 1954, avrebbe pubblicato *La Tabernaria* ridotta da Camillio Bonanni, p. 17 sgg.

che più che valutare l'aspetto classico-plautino, esalta l'avvicinamento di Della Porta al «dramma moderno (inutile aggiungere lacrimoso) cioè né lieto né comico; ispirato, insomma, da una scena di vita» con un tendenziale trapasso dal classicismo a Molière. Ciò che, però, preme evidenziare a Calendoli è soprattutto che «i nostri attori, posti di fronte ad un linguaggio come quello di G.B. Della Porta, non sanno più da quale parte affrontarlo. Vi si trovano smarriti e non perché faccia in loro difetto l'esperienza individuale: ma perché a loro volta non posseggono per questi testi una tradizione di recitazione sulla quale appoggiarsi. Essi riescono a districarsi più o meno bene quando il personaggio interpretato ripete una maschera largamente diffusa e perciò generica, come il capitano spaccone o il servo sciocco: la commedia, contrariamente a quanto dovrebbe accadere, prende quindi rilievo nelle sue parti meno vive e più consuete».

A prescindere dal fatto che, proprio nello stesso 1958, Alessandro Brissoni proponeva a Palermo una regia della *Trappolaria* (cfr. anche «Il Dramma», nn. 263-4, 1958, p. 55), la sollecitazione di Calendoli, alle soglie degli anni Sessanta, giungeva piuttosto puntuale perché il teatro del Rinascimento e segnatamente Della Porta erano in procinto di conoscere una relativa rivalutazione, che si sarebbe manifestata su due direttive principali: la prima specificamente napoletana e la seconda legata alla programmazione dei teatri stabili.

Sulla prima linea partenopea, nel novembre del 1960, va segnalata al teatro Mercadante, per lo Stabile di Napoli, la regia di Franco Enriquez, della *Fantesca* con una teoria smagliante di interpreti: Marcello Moretti, Carlo Giuffrè, Giuliana Lojodice, Tino Scotti, Glauco Mauri, Luigi Cimara, Pietro De Vico, e la stilizzata scenografia di Emanuele Luzzati.

Raul Radice, in una recensione di questo spettacolo (di cui non siamo riusciti ad appurare la fonte e la data), registra con soddisfazione, oltre che a Napoli, qualche sintomo, a Milano e Torino, di «un improvviso interesse per il nostro dramma rinascimentale, del quale, a parte i capolavori assodati, fin qui si erano considerati soprattutto gli schemi eruditi senza tener troppo conto delle possibilità di riviviscenza dei suoi personaggi».

In merito a Della Porta, il critico osserva che, rispetto alla tradizione della commedia latina, quest'autore «si trovava già con un piede nel Seicento e operava in una città che a quando a quando doveva fargli avvertire una svincolatezza e una urgenza teatrale d'altra specie. Senza dire di alcune sue compiacenze godibilissime» evidenziate già dal Croce nei *Teatri di Napoli*. Enriquez ha tagliato parte della commedia, relegando lo «schema erudito», ma

cercando efficacia «nel pittoresco prepotere, nella anarchia e magari nella assurdità dei servi affamati e ribaldi e negli orditori di imbrogli». La commedia non è stata capovolta, a questo punto, per il riequilibrio fra «attori prevalentemente istintivi quali De Vico e Scotti» e interpreti come Glauco Mauri o di formazione rigorosa come Marcello Moretti («il cui Gerastro è perfetto») e Luigi Cimara.

L'ampia recensione sul «Dramma» (n. 291, 1960, pp. 128-9, siglata e.g. ovvero di Ernesto Grassi) rilevava la genetica *napoletanità* del testo, osservando che le figure del teatro latino sono filtrate, «attraverso la Commedia dell'Arte, anche nel teatro partenopeo del "San carlino": il parassita goloso – ciò che qualche volta è persino Pulcinella –; il "guappo schiaffiere", che trae origine dal *Miles* plautino e diventa il tonitruante capitano Matamoros; il vecchio cadente assalito da pizzicor d'amore; l'ingenua (ma non troppo) innamorata del belgiovane venuto da una altra città. Sono queste le figure e figurine che si agitano e strepitano ne *La fantesca*, in un corale comico condotto più dalla regia che dal testo». Franco Enriquez, infatti, ha diretto la commedia «col gusto e con la cultura che gli sono peculiari», e l'interpretazione del vecchio Gerastro da parte di Moretti fa capire che, oltre ad Arlecchino, quest'attore sarebbe un magnifico Pantalone.

Nel luglio del 1967, il regista Gennaro Magliulo, nella trascrizione in due tempi di Mario Stefanile, allestiva al teatro napoletano della Floridiana, *Il ballo dell'orso* ovvero *La Chiappinaria*, musiche di Nicola Rubertelli e Roberto De Simone. Fra gli interpreti, oltre a Pietro De Vico, Miranda Martino, che – leggiamo su «La Notte» del 19 luglio –, «vestita da orso», debutta nel teatro di prosa come Drusilla: «Un orso... sexy! Oltre a ballare e recitare l'attrice-cantante interpreterà due brani di particolare impegno. Nel primo tempo eseguirà un pezzo beat del '500 assieme ad un coro comprendente tenori, baritono, soprani e voci bianche; mentre nel secondo atto, dopo una "notte d'amore" con Albinio, sussurrerà all'orecchio dell'innamorato, "Svegliati, amore". Un originale show che potrebbe diventare un successo discografico». Il 4 agosto, sullo stesso foglio, troviamo tuttavia che, inaspettatamente, il milanese Tino Scotti ha messo in ombra tutti gli interpreti: «Anche i critici sono stati concordi nel giudizio: "Tino Scotti – hanno scritto – con la sua energica squadrata comicità è stato un Gorgoleone irresistibile, gradasso e pavido, ampolloso e divagante, 'maschera' nel senso più nobile della parola"».

Ancora alla Floridiana, l'anno dopo, un altro giovane regista, Mico Galdieri, con le musiche di Roberto De Simone, presenta una riduzione della *Tabernaria* (che sarà ripresa nel '69). Il 28 agosto 1968, leggiamo su «L'Unità»

che lo spettacolo si tiene a metà tra *féerie* e *divertissement*, pur facendo inevitabilmente capolino, in un dramma del genere, un tratto drammatico. La regia punta ora soprattutto «sulla paradossale confusione dei linguaggi», con una forte accentuazione del «dinamismo dell'azione»: «Così, caricando in chiave grottesca il personaggio di Antifilo, il giovane innamorato deluso, lo svuota di ogni convenzionalità e lo inserisce con naturalezza nel concerto degli altri personaggi ridanciani e caricaturali». È menzionata altresì la «comicità astratta, pungente» di Giustino Durano (nel ruolo di Pedante), mentre si esaltano le qualità di Gennarino Palumbo, vero comico dell'arte.

A una certa distanza cronologica, nella stagione 1982-83, Mario Santella inaugura, nel popolare quartiere napoletano di San Lorenzo, il suo teatro Ausonia, con una nuova edizione della *Fantesca*. Nico Garrone, su «La Repubblica» del 15 ottobre 1982, annota che l'anziano Gerastro, ottimamente interpretato da Antonio Casagrande, ha «lampi di furbizia pulcinellesca alternati a comici stordimenti», mentre i costumi formano «un bestiario che da barocco diventa quasi surreale»: «La regia di Santella, almeno nelle intenzioni (i risultati sono un po' timidi), cerca di evidenziare il lato eretico della farsa che spiega anche le ragioni dello zolfo depositato intorno alla figura dello scienziato e scrittore Giovan Battista Della Porta». Maria Luisa Santella è «il dio e il diavolo di ogni macchinazione, l'immagine di questa "Neapolis" in bilico tra sberleffo, lazzo e raccapriccio».

La linea partenopea – invero discontinua e in fondo in bilico tra spettacoli estivi, volenterosamente in cerca di alternative al rituale Plauto, e generose riappropriazioni culturali – pare mettere capo, nell'attuale secolo, alla *Tabernaria*, allestita nel 2005, al Teatro Mercadante, per lo Stabile Napoletano, da Renato Carpentieri. In questa occasione, Enrico Fiore, sul «Mattino» del 29 aprile, parlava di uno spettacolo teso soprattutto a «strappare la risata con l'immissione nel testo originale medesimo di una nutritissima e disparatissima, serie di gag (si va, poniamo, dal non meno inventato sottofinale fra Cappio e lo Spagnolo agli sputi in faccia a ripetizione e a Lardone che si macchia le brache orinando contro un muro)», mentre il riferimento alla Commedia dell'Arte si riduceva alla fugace apparizione di poche maschere. Masolino d'Amico, sulla «Stampa» del 1° maggio, scriveva che Carpentieri «ha adattato e ridotto, ma con lo spirito rispettoso con cui sempre si deve operare sui testi concepiti in un contesto così lontano. [...] Niente attualizzazione alla tedesca, dunque, ma coloriti costumi di Anna Maria Morelli e scenografia fissa di Bruno Garofalo coi fatidici luoghi deputati».

Venendo ora alla seconda linea extrapartenopea o nazionale di diffusione del teatro di Della Porta – se prescindiamo da un'edizione *estiva* e di «registro farsesco», che si spinge «alle soglie del rock» (A. Savioli, «L'Unità» dell'11 luglio), nel 1979, della *Furiosa*, diretta da Attilio Corsini per la Cooperativa Attori e Tecnici –³, ci troviamo di fronte a due ulteriori diramazioni. La prima, che verrebbe quasi da definire *veneziana*, interessata ad agganciare Della Porta a un rinnovato interesse scenico per la Commedia dell'Arte, che vede, nella stagione 1960-61, Giovanni Poli realizzare, per il Teatro Stabile di Torino, *L'Olimpia*, con un debutto al Teatro Odeon (12 febbraio 1960) di Buenos Aires, in abbinamento al *Miles Gloriosus* plautino⁴, con cui – come evidenzia il regista nel programma di sala – il testo ha una profonda relazione. Infatti: «Plauto e Della Porta acquistano [...] una affinità ideale se sono sentiti e rivissuti come fenomeni di una stessa tendenza poetica, di uno stesso modo di espressione teatrale: quello delle maschere». La messinscena, peraltro, si pone pressoché parallela a quella *Commedia degli Zanni* che farà considerare il veneto Poli un autentico specialista della Commedia dell'Arte a livello internazionale.

Sulla «Gazzetta del Popolo», in un articolo del febbraio 1961, Gian Maria Guglielmino sottolinea che da Della Porta Poli ha tratto «un bozzetto antologico intitolato *Il capitano*» che il regista sospetta possa trattarsi del rifacimento letterario di un canovaccio della Commedia dell'Arte, anche «confortato dall'autorità di Mario Apollonio». Nonostante tanta passione e perizia – per il critico – i risultati «non sono brillantissimi» con Plauto, dove un eccesso di preoccupazione stilistica e di eleganza attenuano le crudeltà del commediografo latino; diverso, però, il discorso con Della Porta, anche grazie all'interpretazione di Franco Parenti, magnifico Capitano spagnolo, che contribuisce a una messinscena «felicissima e ingegnosa». Belli in particolare scene e costumi di Eugenio Guglielminetti: «Poche strutture, nelle scene, ma esemplarmente delineate ed impasti raffinati di tinte che portano insieme il segno di una modernissima educazione del gusto e di una penetrazione

³ Ghigo De Chiara, su «L'Avanti!» dell'11 luglio 1979, ne parlerà come di uno «spettacolo di piazza» e di «gioco dei saltimbanchi», sul filo del prologo, che si richiama ai guitti: «Ne viene fuori uno spettacolo d'arte povera, tutto sostenuto da un felice ritmo da baraccone e tutto orientato a stravolgere nello scherzo la sventurata storia dei due principali protagonisti, i quali [...] giocano all'ironizzazione del melodramma».

⁴ Il lavoro sarà ripresentato come *Il capitano* (tratto da scene dell'*Olimpia*) e sempre abbinato a Plauto al Teatro Gobetti, il 24 febbraio 1961. I materiali relativi a questo spettacolo sono riscontrabili ai link: <https://archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/89-1-olimpia-1960-61>; <https://archivio.teatrostabiletorino.it/occorrenze/92-il-capitano-1960-61>.

sensibilissima nell'incantesimo festoso e svariante del teatro».

Giovanni Poli può considerarsi fra i più appassionati scopritori e alfieri di Della Porta sulle nostre scene. Ancora, nel 1965, con la compagnia del milanese Teatro Studio di Palazzo Durini, proporrà, insieme a Sandro Bajni, una rielaborazione in trasfigurata chiave alchemica dell'*Astrologo* (Perla Peragallo è fra gli interpreti e le scene e i costumi sono di Misha Scandella). Poli scompare prematuramente nel 1979, ma, decisamente assumendone l'eredità, la Compagnia Stabile del Teatro a l'Avogaria, nel 1986, presenta la riduzione in due tempi di Bepi Morassi della *Turca*, che viene programmata nell'ambito delle manifestazioni di *Venezia porta dell'Oriente*.

Il testo, che Gastone Geron – sul «Giornale» del 9 febbraio – paragona all'«orologeria dei vaudevilles di Feydeau», attira l'attenzione della critica e quasi ne mette in moto la fantasia. Roberto De Monticelli, sul «Corriere della Sera» del 9 febbraio, osserva che, nel Cinque-Seicento, «l'Oriente teatrale è comico, con toni di basso profondo» e non fa eccezioni Della Porta. L'opera si svolge in un territorio dalmata di Venezia, l'isola di Lesina, oggetto di scorrerie piratesche turche: «Vi si rappresenta un buffo groviglio amoroso al cui centro sono i due vecchi e ricchi notabili Argentoro e Gerofilo che, travolti da passione senile, si son messi in testa di impalmare l'uno la figlia dell'altro, cioè le due giovanissime Biancifiore e Clarice, che a loro volta sono già segrete spose di Eugenio ed Eromane, figli dei due vecchi». Le mogli dei due personaggi anziani sono state rapite dai pirati turchi, ma i coniugi si guardano bene dal richiederne il riscatto. I giovani, con i servi, fingono il piano di una scorreria di pirati per rapire le ragazze, ma arrivano i turchi veri, che imprigionano tutti. Segue un complicatissimo gioco di equivoci e naturalmente la riemersione finale delle vecchie mogli. Al di là di tutti i soliti trucchi e riferimenti plautini, per questo critico, «c'è anche un'invenzione comica di indubbia efficacia e per allora abbastanza inedita: il buffo confronto fra i turchi veri e quelli fasulli».

Tommaso Chiaretti, su «La Repubblica» (sempre del 9 febbraio), ricorda che Della Porta «compilò quella Fisiologia dell'Uomo che è un crudele saggio, quasi di mimica teatrale: l'uomo vi è visto nella sua evocata somiglianza con la bestia, in una sorta di indagine figurativa e scientifica che prelude di molto il sadismo positivista dei Musei della fine dell'Ottocento». In questa edizione veneziana, «c'è dentro proprio quel curioso suggerimento dello scienziato e magari del negromante», tanto più che le vecchie mogli, «diventate repellenti nella cattività turca [...], ora appaiono o esplodono come trasgressione della natura, con nasi allungati e menti dipartiti da un'idea di trionfanti verruche»,

dimostrando l'orientamento poco femminista di Della Porta, più incline a lavorare sull'«idea di femmine orride e puteolenti, da mettere dentro una demolitoria commedia dell'arte». Nonostante queste crudeltà e il tema, che potrebbe avere delle risonanze tragiche, la regia orienta il tono dello spettacolo «verso Rossini, verso l'idea di una *Italiana in Algeri* che potrebbe essere animata da Luzzati e Gianini», traducendo «tutto in una sorta di galop finale reiterato prima che arrivi in qualche modo l'idea di un messo risolutore di intonazione brechtiana».

Aggeo Savioli sull'«Unità» dello stesso giorno ritiene che, nello spettacolo veneziano, «la figura del servo Forca [abbia] qualcosa d'un Arlecchino, visto dal lato più bieco e canagliesco, ma poi capace di sottili riflessioni (a proposito della menzogna e dell'inganno, considerati come “virtù”) che paiono addirittura echeggiare sia pur sommariamente il pensiero di Machiavelli». Il livello colto del testo, in questa edizione, è stato declinato sul dialettale. La scena è una pedana in forte pendenza e una quindicina di attori fanno di tutto per dare ritmo alla vicenda sulla base di motivi rossiniani che corrono però il rischio «di stabilire uno schiacciante termine di paragone».

L'altra faccia del Della Porta nazionale è piuttosto curiosa perché, da un lato, è avallata da importanti teatri stabili, da un altro, consegnata a registi decisamente d'avanguardia. Nella stagione 1965-66, il Teatro Stabile di Genova affida *La fantesca*, nella riduzione di Vico Faggi, al suo Gruppo Sperimentale Teatrostudio, capitanato da Carlo Quartucci; fra gli interpreti Leo De Berardinis (finta fantesca Essandro), Rino Sudano (Panurgo), Cosimo Cinieri (il parassita Morfeo).

Recente lo scandalo della rappresentazione di *Zip-Lap-Lip* di Giuliano Scabia, ma di fronte al testo di Della Porta, degno di Hennequin e Feydeau – secondo Enrico Bassano (su «Il Dramma», n. 357, 1966, pp. 51-2) – Quartucci usa con maggiore discrezione gli esercizi ginnici di quell'esperimento, trovando «uno stile che non è ancora arrivato all'amalgama necessario, ma lo prelude; questione di tempo». Carlo Marcello Rietmann, su «Il Secolo XIX» dell'8 maggio 1966, evidenzia di contro le parzialità della modernizzazione del testo operata da Faggi e Quartucci, partiti dall'idea di ridurre l'opera a canovaccio dell'Arte, sicché i due rodomonti spagnoli ricordano gli Herrera, «noti allenatori di calcio» e il pedante è, più che altro, uno strutturalista: «Esperimenti spettacolarmente non disdicevoli, ma, in fondo, non necessari».

È però Arturo Lazzari, su «L'Unità» dell'8 maggio, a evidenziare nello spettacolo soprattutto l'influsso di Mejerchol'd, del Futurismo e della loro peculiare declinazione della Commedia dell'Arte. Pertanto, Quartucci «ha

scatenato gli attori in un incessante ritmo teso di lazzi, salti, gags: ha introdotto oggetti (la botte nella quale si nasconde il servo Panurgo per es.), movimenti (gli attori escono da botole, si arrampicano su una impalcatura di legno grezzo, con passerella e tante porte abbozzate ecc.), costumi (senza la benché minima intenzione storicistica: siamo in piena fantasia cromatica); ha impostato le voci (impostazioni ironiche, falsetti, gorgoglii; dizioni distaccate, molte grida), il tutto in una direzione astrattamente spettacolare». Quindi: «né estetismo né ricerca filologica», ma spettacolo con cedimenti, vuoti e dispersioni comiche, giocato su una progressiva frenesia di ritmi e comunque bene accolto dal pubblico.

Quasi dieci anni dopo, nella stagione 1976-77, il Teatro Stabile di Bolzano affida ancora *La Fantesca* (il copione di Della Porta più amato dai nostri teatranti) a un altro maestro dell'avanguardia italiana, Alessandro Fersen, con scene e costumi di Emanuele Luzzati e Santuzza Calì. Lo spettacolo portato anche in tournée a Vienna, Innsbruck e Salisburgo costituisce probabilmente il massimo successo di un testo di Della Porta nel Novecento.

Nel programma di sala, Fersen, superato ogni barocchismo, dichiara di mirare a valorizzare la linearità della trama centrale, compensando «un'insistenza del dialogo su situazioni presto esaurite» e componendo delle sequenze brevi al fine di valorizzare risvolti sia comici sia eventualmente drammatici, come «la scena del ricatto con cui il vecchio spasimante cerca di piegare alle sue voglie la sedicente fantesca». In più, viene inserito «un piccolo florilegio di espressioni linguistiche e di sapide battute, spigolate qua e là in tutto il teatro del secolo, così da proporre allo spettatore moderno il sapore complessivo di un teatro comico che affidava la propria comicità più alla felicità della *réplique* verbale che non alle novità delle situazioni». Assecondando la tendenza di quella fase storica, Fersen evidenzia infine che, nonostante tutto, in Della Porta, «affiora una diffusa, seppur celata, sensibilità per le iniquità della convivenza sociale», con «fuggevoli accenni alla parzialità della giustizia, alle vessazioni di cui erano vittime i poveri, i servi, gli emarginati», per cui, nella rielaborazione, si sono innestati anche gli *straccioni* presi da Annibal Caro a costituire «una specie di controcanto ai giochi d'amore e di onore di cui si compiacciono i "protagonisti"», con anticipazioni della Napoli di De Filippo.

Angelo Maria Ripellino su «L'Espresso» del 3 aprile 1977, scriveva che si trattava di «uno degli spettacoli più saporosi» della stagione: «Pensando che il Della Porta era in odore di alchimista e di mago e di inventore della camera oscura, ti sembra che tutte le duplicazioni, gli schemi binari, i travestimenti,

che pure sono comuni alle trame del Cinquecento, assumano in questa commedia un che di stregghesco». «Dilatando le moltiplicazioni, Fersen ha sostituito all'unico parassita un gruppetto di pìcari affamati, di Krüppel, di mendicanti da corte dei miracoli. Come se gli straccioni di Annibal Caro trasbordassero in questo spettacolo, facendone per certi versi una sorta di dipinto di Bruegel, una piccola Dreigroschenoper». Quindi, «Fersen ha giustamente accentuato le caricature, la levitazione burlesca, trasformando l'insieme in un campionario barocco di contraffatte maschere e zanni, in una pingue Sfessania». Infine – russificando Della Porta –, Ripellino osserva: «Questa frottola insomma, il cui nucleo ci richiama alla mente l'operina *Mavra* di Pusckin-Stravinskij, è resa da Fersen con una sgargiante sottolineatura degli archetipi comici e un'orologeria di congegni che la rassomiglia a un balletto meccanico».

La Fantescia giunse al milanese Teatro dell'Arte, e Roberto De Monticelli, sul «Corriere della Sera» del 17 febbraio 1977, riconobbe al Della Porta di essere «scrittore fino al midollo» e a Fersen di aver «dovuto sacrificare molto, troppo. Ma il succo della commedia c'è, anche se diversi personaggi scompaiono. E lo spettacolo [...] ha nella sua umiltà una cifra semplice e rigorosa, una sua pulizia stilistica», restituendo «un'immagine corretta, anche se attenuata» del testo. Sauro Borelli, su «L'Unità» dello stesso giorno, evidenziava le implicazioni sociali della rielaborazione del copione, concedendo che «il napoletanissimo Giambattista Della Porta [...] era ovviamente e certissimamente ben lontano da Marx, [ma,] grazie alla “buona mano” di Fersen, l'attuale *Fantescia* integra nella sua migliore sostanza forse anche la cruda, ilare, straziante, irruenta “napoletanità” del teatro di Viviani, di Eduardo e, perché no?, della *Gatta cenerentola*».

In controtendenza a vari giudizi sostanzialmente positivi ricavabili dall'imponente rassegna stampa, va registrato il parere di Ugo Volli, su «La Repubblica» sempre del 17 febbraio, il quale osservava che, nello spettacolo di Fersen, si «vede smagrito il complesso intreccio della commedia a un atto unico di un'ora e mezza, potato di quasi tutte le sue complicate diramazioni di travestimenti, incontri e agnizioni; e il poco testo sfuggito alle fobici, lo [si] trova linguisticamente irriconoscibile, carico di misteriosi innesti dialettici, sopraffatto principalmente da una selva di battute a doppio senso da far invidia a qualsiasi comico da avanspettacolo». L'avversione di Fersen per i barocchismi attinge infine un risultato letterario che «è più che un falso, una caricatura: il feticismo del teatro “in costume” esteso al linguaggio, l'uso folkloristico di un italiano reso maccheronico per accumulo». Se a questo si

abbina «uno stile recitativo tradizionale», con i fidanzati che parlano d'amore guardando in platea ecc. ecc., si arriva giusto a «un decente livello di professionalità»: «Difficile negare però che Della Porta merita qualcosa di più...».

Concludendo, appare evidente che si possono registrare almeno quattro manifestazioni della drammaturgia di Della Porta (immancabilmente rielaborata o profondamente riscritta) sulle scene italiane moderne: una elettivamente *estiva*, in sintonia con l'uso di rappresentare in arene e spazi all'aperto anche il repertorio plautino; una napoletana, che mira in fondo a valorizzare un *genius loci*; un'altra tendente a piegare questi testi al *mito* della Commedia dell'Arte e, infine, l'ultima più legata ai tentativi dei teatri stabili di adempiere la loro missione istituzionale di dare qualche fondamento a un repertorio nazionale tutto da definirsi. Una constatazione curiosa che affiora è che, tuttavia e sin dai primordi di Bragaglia, Della Porta è soprattutto percepito come una specie di drammaturgo *futurista*, il cui pressoché genetico geometrismo strutturale appare ideale per una scena biomeccanica e quindi per registi di sensibilità sperimentale.

Un critico colto come Masolino d'Amico, sulla «Stampa» del 1° maggio 2005, osservava che Della Porta sarebbe «importante per il teatro italiano, almeno per quello comico, quasi quanto Shakespeare» sebbene lo si esegua (e questa analisi vale pure per l'oggi) «di rado, data la scarsa notorietà del nome, la necessità d'impiegare molti attori e anche la crescente diffidenza del nostro teatro nel confronto del puro piacere della parola». Alla fine della nostra rassegna, sentiremmo di aggiungere, però, che la relativa e comunque affannata presenza della drammaturgia di Della Porta sulle nostre scene non sconti solo i problemi evidenziati da d'Amico e massime l'inveterata distanza del nostro pubblico dagli arcaismi rinascimentali o barocchi, bensì, indirettamente e paradossalmente, anche l'inevitabile *eccezionalità* (e solitudine) di ogni *avanguardia* teatrale degna del suo destino.

BIBLIOGRAFIA

PERRELLI, FRANCO (2008) *Tre carteggi con Lucio Ridenti: Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavlova*, Bari, Edizioni di Pagina.

VIGNA, FRANCESCA (2008) *Il "Corago sublime". Anton Giulio Bragaglia e il "Teatro delle Arti"*, Soveria Mannelli, Rubettino.

*Immagini e volti dello stage,
simbolo e topos del mondo che diviene*

CLEMENTINA GILY REDA

Disse Giovanni Pascoli nelle *Myricae*, descrivendo il lampo una bella immagine in parole: «e cielo e terra si mostrò qual era *E cielo e terra si mostrò qual era / la terra ansante, livida, in sussulto / il cielo ingombro, tragico, disfatto: / bianca bianca / nel tacito tumulto / una casa apparì sparì d'un tratto; / come un occhio, che, largo, / esterrefatto, / s'apri si chiuse, nella notte nera*». Sembra chiaro come il teatro, o il cinema, immerge in sé sostanza: la metafora del presente intimo colpisce d'improvviso, e appare una verità nuova sulle tavole del palcoscenico, dove pure per definizione tutto è falso. Effetto del patto di credulità firmato entrando in sala e il provvisorio «noi» assume la responsabilità del senso: in scena la rivelazione è una luce. Quando il fotogramma diventa «*parola-proiettile*», però, come diceva Benjamin (Benjamin 2012), si rischia di rompere l'incanto benefico. Troppe luci abbacinano, e si ritorna ad essere spettatori, il fascino della scena non ti appartiene, è un fatto da mettere in bacheca.

Oggi si è catturati da troppi effetti speciali nelle lingue dai media e dal virtuale tutto, che instradano al labirinto di Don Quijote, senza che la musica della poesia riassapori il senso faccendone tesoro. Il dialogo invece aggiunge altra difficoltà al capire per molteplici lingue con diverse grammatiche e sintassi che instaurano una complessità che andrebbe studiata nelle diverse storiche che si intrecciano, girando e girando nel senso. Questo richiede è la lingua delle immagini (Warburg/Cassirer 2003).

Il teatro e la sua storia, ad esempio, offrono un sillabario per intendere le strategie di comunicazione d'oggi, come ogni messa in gioco, arte compresa, delle visioni del mondo, dove si ignorano le regole della conversazione civile: basta guardare il genere *reality* delle televisioni, ma anche dei *talk show*. Frattanto peggiora la qualità dei dialoghi esemplari e dei contenuti,

nell'espansione cancerogena del quotidiano. Il valore del contenuto è secondario ai requisiti del suono e del colore, la trama del discorso tende a scomparire, prevale la serialità che sfuma l'unità dell'Opera, che tende a lasciare spazio alla molteplicità dei temi: i premi si attribuiscono all'esperto di luci, suono, regia, attorialità; è la frammentazione dell'unità fantastica, disarticolata in competenze. La cultura rischia di perdere l'unità della lingua, mentre recupera la varietà della Vita, esaltata da tante voci del pensare del Novecento ma non col giusto rilievo al linguaggio delle immagini, che è invece la chiave di volta. Eppure, il Rinascimento italiano diede tante idee a questo che il mondo stesso dell'uomo, non eterno, ma piuttosto centro dell'osservazione unitaria, dell'idea della vita. Perciò, la scelta di scrivere di teatro non è solo un divertimento, ma anche riflessione teorica, riflettore dell'attenzione non astratta, conoscenza sensibile del mondo dell'uomo.

Considerare due scienziati e filosofi come Giordano Bruno e Giovan Battista Della Porta può essere il miglior esempio per vedere come la luce letteraria valga loro sia per capire che per esprimere idee lavorando sulle figure del teatro e non solo, cioè agendo sul Capire, il conoscere, che anima la lingua retta dalla logica in cui tutto diviene e richiede lo sforzo dell'uomo nel costruire il suo mondo e la sua lingua. (Havelock 1995; Ong 1986). Loro si muovono nel mondo già rivoluzionato dalla stampa a caratteri mobili e dalla riforma di Lutero che pubblica la *Bibbia*, dalle scoperte scientifiche, dalle lotte

religiose che generano anche il gioiello giuridico del diritto naturale. Un cambiamento epocale di cui i filosofi sono portatori consapevoli.

Della Porta e Bruno vivono entrambi a Napoli, nel decennio 1565-75, uno è del 1535 l'altro del 1548, lontani nella scala sociale, distanziati però dalle condizioni sociali, uno è proprietario terriero, l'altro studente nolano dai Domenicani. Sono studiosi originali e in odore di trasgressione, ma operano in direzioni diverse – il che rende suggestivo il paragone. Della Porta è un enciclopedista *ante litteram*, la sua *Magia naturalis* ha la ricchezza di una silloge del sapere e



l'esperimento del tempo nuovo che vive con coraggio reso subito prudente grazie all'errore di gioventù di aver citato l'esperienza appresa da una strega. L'opera latina sulla magia di Bruno invece ne sviluppa la visione sistematica, mentre i *Dialoghi Italiani* espongono in italiano la nuova metafisica post-aristotelica, quella che avrà successo dopo due secoli dopo, nel rinnovamento europeo dovuto all'Idealismo Tedesco. Nel Rinascimento è un politico moderno che crede nella forza delle idee, l'incarico di cui si sente investito come *Mercurio inviato dagli Dei* è il suo modo di essere giusnaturalista, come l'amico Alberico Gentili, che compare nei *Dialoghi* col nome di Albertino (Bruno 1985a).¹ Vivere il comune ambiente napoletano suggerisce loro l'apprezzamento del teatro, genere interessante per la composizione rivolta a tutti, investito allora anch'esso dal rinnovamento della commedia dell'arte, che amplia ancora la coralità del genere. Anche da Napoli partivano *Les Italiens*, i commedianti girovaghi che diffondevano in Europa sceneggiature e canovacci ispirati al frammentarismo dell'*Arcadia*, il prosimetro pubblicato nel 1504 da Jacopo Sannazzaro, anche lui napoletano. La Cappella Sannazzaro, eretta nel centro dei decumani di Napoli accanto al campanile della Pietrasanta e al Conservatorio, per la moglie e la figlia, fu certo luogo di passaggio per i nostri due studiosi. La commedia dell'arte gode dell'estemporaneità del testo per relazionarsi al pubblico presente, sempre vario quanto la mescola di correnti di pensiero - tradizionalisti, ermetici, popolari ed accademici. Poter misurare l'intreccio sul pubblico è una *chance* di successo. È il coro del genere buffo, ricco di una casistica di intrighi e battute che celebrano l'unità di scena e platea. Cresce la potenzialità di un disegno comunicativo efficace che stimola la memoria e rende le parole un *marchio* (parola chiave di Bruno) che resiste, si memorizza, diventa *by heart*, come dicono gli inglesi, un fatto culturale, un ritornello mnemonico, una canzone; il sapere condiviso di una platea unita da una maschera, una Statua, un detto che accomuna. È questo il punto su cui batteranno Hume e Kant per capire come il *like* (il *mi piace* social) sia la chiave *del gusto*, l'universale diveniente dell'estetica moderna, il fattore d'equilibrio che misura il bello come universale del conoscere analogico, basato su somiglianze.

Ciò spiega come lo stesso ambiente appare ne *La Tabernaria* di Della Porta e ne *Il Candelaio* di Giordano Bruno: il *Regalissimo Seggio di Nilo* a Mezzocannone e la poco distante *Osteria del Cerriglio* è lo spazio dove si imbastiscono gli *intrighi* e gli *intrecci* che sono il punto di partenza

¹ Nel V dialogo *De l'Infinito, Universo e mondi*, pp. 343-539.

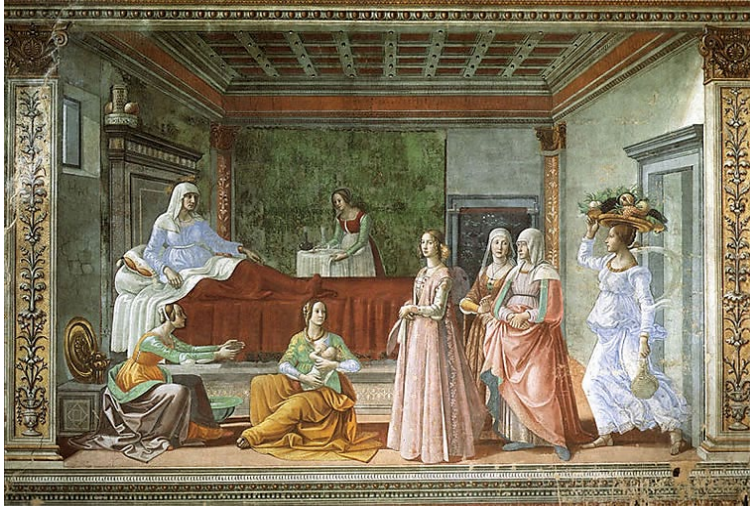
dell'enciclopedista e del metafisico, dopo che nella scena, con la sua complessità d'immagine recitata e viva. Si va in cerca del nuovo ordine del mondo, il dialogo filosofico si intrinseca di vita, di unità, con l'intrigo e la battuta: meglio, perciò, talvolta ignorare il giudizio negativo di Cesi sugli spettacoli in italiano e invece perfezionare la lingua, ordinandola al sapere comune. Dice così Della Porta:

Non son questi vin da bersi subito ma prima farci un pochetto l'amore, poi accostarselo alla bocca piano piano con una maestà grande, poi con una regal reverenzia sporger le labbra fuori e gire a incontrarlo, torne un saggio e darlo alle prime labbra, poi un altro, che ne bagni la lingua e il palato, poi spargerlo per tutta la bocca e succhiarlo poco a poco e non traboccarlo giù nel ventre come fosse una medicina e bevuto che n'hai un bicchiere, sta, contemplando la battaglia che fan le membra che tutte vogliono esser le prime a gustare il cuor, prima ne cava la quintessenza, il polmone tutto ci si tuffa dentro, le budella si riempiono e la milza all'ultimo se ne succhia la parte sua. All'ultimo ti fai una succhiata de mustacci ammolliti nel detto liquore, perché ti servirà una seconda bevuta per uno sciacqua dente.

Parlare meglio appianerà le incomprensioni tra la gente e i potenti usurpatori? il ruolo che il volgare può avere nel dialogo, nella politica e nella società potrebbe far cessare le contumelie continue di Napoli che la condannano agli stranieri? Bruno manderà Ercole a risolverle, il giusto uso della forza (non della violenza, Ercole è un eroe non violento) è l'ideale comune, certo astratto, ma che mostra il comune desiderio di pace. Il teatro, quindi, mette in campo un altro stile di conoscenza nella necessaria leggerezza dei temi che offre agli autori il pregio di accennare senza dire, di lanciare perle di sapere, aforismi ben congegnati che dimostrano d'essere derivati da più compatte meditazioni, ma bisogna farci caso. Il divertimento colto del teatro suscita schiere di teatranti e stuoli di spettatori con cui mettere a confronto senza troppo rischio le componenti dell'aura del tempo, Ermetismo e Cabala, speculazioni non ereticali fino alla fine del secolo, che sono discusse per assimilarle in senso cristiano, diversamente dal sulfureo Lucrezio che pure è ovunque presente col suo atomismo antico. Era un libro recente, essendo scomparso fin quando una copia fu ritrovata da Coluccio Salutati (Greenblatt 2021).² Le sopravvivenze del passato nutrono la vivacità culturale della filosofia e delle scienze a Napoli, ricca di Accademie, riunite e sciolte nei

² L'importanza del ritrovamento del *De Rerum Natura* di Lucrezio per l'aura rinascimentale è stata sottolineata da Stephen Greenblatt, che ha vinto il Premio Pulitzer.

contrasti culturali coi viceré. Le arti ritraggono i Miti dell'Olimpo con nuove memorie simboliche, vestendo gli antichi come i moderni – lasciandovi le presenze fantasmatiche -; un *Nachleben*, come la *Ninfa* notata da Aby Warburg nel quadro del Ghirlandaio *Nascita del Battista*³ (Warburg e Cassirer 2003; Agamben 2007).



La scena fornisce mezzi adeguati, scenici e narrativi, l'intrigo e i personaggi fissi/maschere, i ruoli che fanno carattere e memoria, anche Giove non è Dio ma un ruolo, sono simboli icastici e allusivi: ormai gli intercalari del parlare quotidiano hanno

arricchito la *vulgari eloquentia*, al confronto coi sopravvissuti dialoghi filosofici di modello platonico, vincono con grande vantaggio il gusto degli spettatori, che assorbono le battute morali frammischiate alla risata, come in Della Porta, o come in Bruno tirate filosofiche e sistematiche – e ragionare di causa e di infinito diventa stuzzicante come in un salotto qualche tempo dopo: uno sviluppo paradossale che si diffonde in breve. Nei *Dialoghi Italiani* Bruno argomenta l'espressione del suo sistema di pensiero, mentre nelle opere latine si tiene al trattato, pur nella novità dei temi – alternando le spiegazioni dell'astronomia di Copernico, con immagini geometriche e cosmologiche, della teologia e della critica ad Aristotele con racconti e personaggi buffi crea discorsi godibili. La *Nova Filosofia* nei Dialoghi si racconta di seguito, con semplicità, narrando insieme le avventure ad Oxford o sul Tamigi; se non bastasse la paradossalità dell'eliocentrismo a tenere fermi gli spettatori, che poi sono i colti cortigiani di Elisabetta I, che chiedono l'incontro per i loro precedenti interessi di filosofia, scienze e poesia: è il circolo dei poeti elisabettiani che comprende Marlowe e Shakespeare, entrambi presenti a Londra alla fine degli anni '80, ed entrambi citano Bruno (Gily Reda 2019). Amici di Bruno, residente all'ambasciata di Francia, sita nel centro di Londra

³ Aby Warburg (2003) segnala quest'opera del Ghirlandaio dove si fa l'esempio del *Nachleben*, di cui parla Giorgio Agamben (2007).

sul Tamigi (Bossy 1992), erano tra i tanti Fulke Greville, il futuro Lord Brooke, Cancelliere dello Scacchiere con Elisabetta e poi con Giacomo I, il figlio di Maria Stuarda che le successe. Protagonista era anche, Sir Philip Sidney, duca di Leicester, personaggi centrali della Corte.

*

Il teatro di Della Porta, non vuole discutere di metafisica; la sua visione del mondo anticipa più gli enciclopedisti ed illuministi che i Romantici, come Giordano Bruno. Interessato alla scienza presente di cui studia persino i miracoli (Della Porta 2013), non contesta Aristotele, che domina la scienza da mille anni e fonda tutte le dimostrazioni. L'eliocentrismo di Copernico, un'ipotesi matematica, non gli si presenta come la luce da capo, nel mondo nuovo. non accoglie le ipotesi di Copernico come Bruno, come tanti altri tra cui Galilei, che l'accettarono più tardi. Il teatro di Della Porta mira al successo ed a diffondere migliori costumi aggiornandosi alle mode del tempo. Ecco il giudizio senza ombre di Raffaele Sirri nell'enciclopedia Treccani (Ricci 2012):

La relativa stima che Della Porta ostentava verso il suo teatro, ridotto a divertimento, benché copioso (gli sono attribuite 28/29 fra commedie e tragedie, 17 delle quali tradite con sicurezza), è stata definita un «vezzo» dell'autore, che lasciò invece testimonianze brillanti di lingua, maestria e invenzione, e di ambizione. Non esibisce un proposito solo «morale», come tale proiettato in postuma rievocazione da un serio patrono quale Cesi che, pur aiutandolo a ottenere permessi ecclesiastici anche per le commedie, nel *Lynceographum* appare contrario a che i lincei frequentassero spettacoli che non fossero edificanti e in latino. Accanto all'«impegno» delle tragedie (o meglio delle «tragicommedie», genere teatrale che Della Porta asserisce di aver inventato), sta l'universo delle commedie.

Giovan Battista Della Porta (1996) preferiva dedicarsi ai saperi sperimentali, alla magia naturale, come per Bruno conoscenza sensibile, e anche scienza esatta e filosofia; quella che il nascente empirismo inglese sceglierà a partire da Sir Francis Bacon, uno degli autori di Vico, perché la magia si basa sulla scienza non esatta, basata sull'esperimento, sulle novità da indagare che sono il primo sicuro oggetto da indagare. E quando cambi qualcosa nella gestione delle scienze, come nel caso dell'astrologia, non esita a cambiare il riferimento per continuare l'esame – senza prendere il potere di faccia, temperando.

Ma poiché per comandamento de' superiori, è stata tolta via dalla scienza de i cattolici [...] trovai che l'astrologia non è se non una finta e immaginaria scienza; e quanto ha in essa di verità, non l'ha d'altronde che dalla sola e mera fisionomia: ma dunque quelle cose che gli astrologi hanno contemplato e osservato in lungo spazio di tempo e con lungo ordine di anni ed è determinato nei loro dogmi, se avessero alzati gli occhi al cielo, in breve momento di tempo, potevano conseguir lo stesso dallo aspetto stesso, dal sito, movimento e quantità delle stesse.

Così Della Porta (1996) riesce a concentrarsi sulle tante teorie ed esperimenti che considera degni di attenzione: tra cui non si può non citare quello sulla camera oscura, che inizia il lungo cammino verso l'immagine dell'audiovisivo:

Chiudete ermeticamente le finestre di una stanza [...] quindi con un succhiello praticate in un'imposta un solo forellino in forma di cono con il vertice verso il sole e la base aperta verso l'interno della stanza, la quale dovrà avere le pareti imbiancate o tappezzate di lenzuoli candidi.

In tal modo, proiettate sullo schermo bianco, vi appariranno tutte le persone che passano per la via e le potrete veder procedere con la testa in basso. Inoltre, più le cose saranno lontane dal foro, più le immagini si mostreranno grandi.

Se poi si fa colpire il raggio che giunge dal forellino su una lente capace di concentrarlo in un sol fascio prima di proiettarlo sullo schermo, regolando la distanza della lente con l'allontanare o con l'avvicinare più o meno il braccio, tutte le immagini appariranno circonfuse d'azzurro, ma sempre rovesciate perché vicine al centro della lente. Allontanandole invece da tal centro, si ingrandiranno e appariranno dritte.

La camera oscura degli aneddoti di corte leonardeschi, si fa metodica sperimentale; presto la useranno gli artisti per la prospettiva angolata dei paesaggi, campo aperto dal primo disegno di paesaggio, tracciato da Leonardo. Della Porta indaga eventi e annota nei suoi scritti di minerali, medicine, fenomeni fisici (distillazione, calcinazione), afrodisiaci, cure di bellezza, gastronomia, conservazione dei fiori ... scrive di *Fisiognomica* e *Fitognomica*, ritrovando nella scienza delle piante e dei *simplici* la conferma del detto del "dottissimo Ermete": benché proliferino nei luoghi adatti e ben temperati della vita naturali, le chiavi di tutto sono nelle stelle, gli antichi saperi sul Sole e le Stelle aiutano a conoscere uomini e piante. Perciò l'astrologia va conservata nei detti, mentre ne serpeggia il discredito per l'indiscriminato accumulo di metodi e conclusioni ad uso del profeta di turno.

Salvare il bilanciamento, o come dicono i nostri autori, il temperamento, è la via per bilanciare i termini nei nuovi equilibri nel mondo che diviene.

Il *temperamento* è la parola interessante, su cui della Porta insiste, come Bruno, in cui è il primo argomento dello *Spaccio* (Bruno, 1985b), che si richiama alla morale aristotelica del *giusto mezzo*. Mago è l'esperto del collegamento, quindi di questo arcano che mostra il filo del gioco di incastri e immagina nuove connessioni rivelatrici, le *similitudini delle cose*: emerge da sé, convince nel profondo. Ma ha anche effetti palpabili, contatti a tutti ben noti: Della Porta ricorda che la salatura si genera dal contatto, Bruno l'imitazione che sfruttano i pastori che vogliono animali pezzati e mettono stoffe pezzate nelle stalle: imitazione e addomesticamento nascono dagli esempi, che si rendono simili per la «mutua comunicazione delle cose e del loro operare, totale e parziale» (Bruno 1985, 45; 37), che rimanda al fenomeno incredibile ma sempre tornante del magnetismo, che rimanda entrambi ad Empedocle, a quella concordia e discordia artefici del mondo. Quando «il simile si riscontra tra gli astri» s'intende la misura e la meta delle azioni, il Regno dei Fini di Kant: ebbene, sulle assi del palcoscenico, dove tutto concorre in Uno e il senso totale è l'oggetto primo dei tanti particolari e ruoli, si rappresenta nel modo migliore la magia, l'analogia, la metafora della vita.

Non è la magia «infame, come sporca et imbrattata di spiriti immondi, di commercii di demonii», dice Della Porta, o la magia nera che in più riprese Bruno esclude dai suoi interessi. Entrambi ricordano i saggi Re Magi, che «i Greci hanno chiamati filosofi, gli Indiani gimnosofisti, gli Egiziani sacerdoti, i Babilonesi, gli Assiri e i Caldei profeti e i Galli druidi e bardi [...] (come) Zoroastro in Persia, Numa Pompilio tra i Romani, Ermete in Egitto, Buda tra i Babilonesi, Abari presso gli Iperborei»: è la scienza suprema che entrambi aggettivano come «naturale» (Bruno 2000);⁴ le direzioni di occultismo e commercio con spiriti maligni, sono vere solo per i 4 *Bardocuculli del Malleus Maleficarum*, dice Bruno. Ma il permanere odierno di questo come significato più comune del termine dimostra la costanza della natura umana nel desiderio di superare i limiti del sapere. Ciò non riguarda la scienza rinascimentale che nel termine conserva il mistero e la ricerca che la scienza illuministica dimentica, finendo nella tragedia della storia.

Se Della Porta combatte i fraintesi tessendo l'opera scientifica esemplare; Bruno opera con la definizione teorica, che a parte il senso occulto indaga altri

⁴ Del tema ho trattato, anch'esso nel sito del Centro Studi Della Porta.

nove significati invece (Gily Reda 2000).⁵ Indicava subito (1591) la chiave nella sensazione da ascoltare, e nel quarto, la *simpatia ed antipatia degli enti*, la logica analogica, ipotetica, di ripetizione circolare che indaga i nessi delimitandoli senza determinarli – insomma, l'altro sapere delle Arti e quindi anche del teatro, in cui conta molto il terzo significato, la prestidigitazione, l'opportuna illusione, il saper costruire la finzione che governa l'attenzione e rende coerente l'intero che apprezza il mutare della prospettiva grazie all'immagine convincente. Coordinare sceneggiatura, scenografia, regia, l'illusione teatrale in sé è anche l'Arte della Memoria, la scienza che scopre la diversa unità del tutto infinito, che è anche Caso, Magia, Irrazionale. Bruno e Della Porta così entrambi evitano la confusione creata dai maghi allo scopo di rinvigorire il loro mercato: diversamente da tanti altri illustri, o anche illustrissimi come Marsilio Ficino, che ne profittarono. Non è escluso lo facessero anche loro, ma Bruno fece chiarezza, in Germania, nel 1591; Della Porta, con *L'Astrologo*, mise in scena il suo scetticismo sulla scientificità delle profezie.

*

Bruno vuole rinnovare il dialogo platonico, Della Porta immettere interessi morali e magico naturali in aforismi sapidi, accolti ridendo. Modificare la lingua è il vero compito del filosofo, dice il '900 delle filosofie del linguaggio, delle fenomenologie e dell'estetica ... in questo sono concordi tutti: ma per i nostri due rinascimentali anche la coscienza che ciò potrebbe migliorare i costumi, nella Napoli erede del diritto romano ed alle controversie in tribunale. Non si deve dimenticare il ruolo che il volgare può avere nel dialogo politico e sociale, nell'educare al dialogo e far cessare le contumelie continue di Napoli, sviluppando la polemica in modo civile oltre che giuridico, nella città che vive nella continua vessazione di viceré stranieri: Bruno manderà Ercole a Napoli con lo stesso intento, una forza che sia reale guida, senza violenza. Educare la lingua e i costumi è l'ideale comune richiamato poi

⁵ 1. **la voce divina** della sensazione, che parla ogni giorno e il **Mago Sapiente ascolta**; 2. «il mago viene considerato colui che **compie cose mirabili** con la sola unione di principi attivi e passivi, come fanno medicina e alchimia, ciascuna nel proprio genere: è questo il genere di magia comunemente ritenuto naturale»; 3. **Prestigiatoria**, abilità ed illusionismo; 4. **Antipatia e Simpatia degli enti**, e «questa è la magia naturale propriamente detta»; 5. Magica è anche l'**aggiunta di parole canti e numeri**, che è magia matematica oppure occulta; 6. Di qui si sviluppa anche l'**invocazione di presenze, (teurgia)**; 7. Allo scopo di vera e propria **divinazione** come nell'esempio della Pizia; 8. **Uso di formule** e oggetti legati alla capacità d'incanto per influire sulle altrui decisioni; 9. **Profezia** di auguri, aruspici, geomanti, profeti (Gily Reda 2000).

da Pietro Giannone, al tempo di Giambattista Vico, tutti esaltando il sapere sensibile come ricchezza del conoscere (Giannone 1821-22).⁶ La scena offre col suo svariare la dose di semplicità, l'unità di una scena, che può chiarire i concetti difficili dei trattati - o paiono difficili. Bruno dice nell'introdurre il *Candelaio* di averlo scritto per «chiarire alquanto certe ombre dell'idee [...] le quali invero spaventano le bestie, et come fossero diavoli danteschi: fan rimanere gli asini lungi a' dietro»; è lo stesso scopo dei *Dialoghi*, prima dei quali anche a Londra aveva scritto opere mnemotecniche. Ciò attraverso brevi frasi che vogliono rimanere impresse, quando nell'introdurre il dialogo aggiunge: «io spero di ricovrare il lardo si non sott'un mantello sotto un altro, si non in una in altra vita, ricordatevi signora di quel che credo che non bisogna insegnarmi. Se il tempo tutto toglie e tutto dà, ogni cosa si muta nulla si annichila, è un solo che non può mutarsi, un solo è eterno» (Gily Reda 2021a).⁷ La conoscenza sensibile corre tra i saperi unificandoli in una visione, scienza e filosofia sono il conoscere di un uomo concreto, intero; prima del pensiero moderno, del Cogito e del Computo che vogliono escludere il mistero, il mondo dell'uomo che si riaffaccia dalla finestra quando il conto non torna. La storia lo dimostra – alla fine '700, con le geometrie non euclidee – all'inizio del Novecento, con la fisica relativa e quantistica - col nuovo millennio tecnologico che si bea di spirituali di ogni tipo e di intrattenimenti irrazionali.

Tutto ciò sembra dare ragione a Giordano Bruno, che esaltava la conoscenza e la praticava fino al sacrificio personale, nella vita prima che nel rogo, ma poi parlava di *quasi numero* e di *quasi matematica*: è forse questo quel mondo che qualcuno oggi auspica anche tra gli epistemologi, non solo tra gli storicisti, parlando di un umanismo scientifico che sappia passare dal *cogito* cartesiano al *cogitamus* (Latour 2021) ma senza pensare all'arte, come invece suggeriva esplicitamente Giordano Bruno portando le Muse e la memoria nel nuovo firmamento: ma anche praticando con coscienza piena la letteratura teatrale e l'arte della memoria – grazie al simile, all'analogia, quel *temperamento* condiviso con Della Porta. Empedocle con *l'antipatia e simpatia degli enti*, la magia con le sue forme liturgiche, calibrano la lettura alla comprensione del

⁶ Pietro Giannone, *Istoria civile del Regno di Napoli*, ricorda la scienza del diritto come prerogativa della città, il romano ma anche il gotico lasciò segno nella cultura; la scienza naturale Giambattista Vico esplicitamente segue, rifacendosi a Francesco Bacone, quando titola l'opera sua massima *Scienza Nuova*, cioè *Novum Organum*.

⁷ Nell'*Introduzione* del *Candelaio*, scritto prima del viaggio in Inghilterra, già disegna il quadro per il re che voglia la Pace, Enrico III, che lo inviò a Londra con l'ambasciatore Castelnau.

lettore, come tendeva a fare il canovaccio: temperando il clima in una scena di *facile* comprensione: o almeno, *più facile*.

Il *temperamento* porta entrambi a predicare le presenze in campo con abilità illusionistiche e conoscenza, cioè con forza reale. Si mettono in scena parabole di vari significati, metafore che il vaglio critico giudica per non cadere nelle trappole retoriche, nel silenzio che il teatro crea cantando il mondo della possibilità con diversi personaggi, esperimenti e memoria, che non impongono riposta immediata. La vera capacità del Mago è corroborare le note nel pentagramma ben temperato dove le armonie mostrano le *similitudini delle cose* su sfondi rivelatori. L'orizzonte magico è il panorama dato dalla scenografia, che, come le pietre dell'alchimia, seguono la «mutua comunicazione delle cose e del loro operare, totale e parziale» (Della Porta 2019, 45; 47). Immaginare Dei nei Vulcani e osservare il magnetismo affondano nello stupore del mondo, dove «il simile riscontra tra gli astri» trovando simile l'agire dell'atomo alla scelta morale – come disse Epicuro e conferma oggi la scienza. L'analogia insiste su molteplici soluzioni 'naturali', connette la legge scientifica, che parte dalla sensibilità né più né meno dell'estetica, per dare interpretazioni divergenti: ecco il punto comune di filosofia e percezione che unisce i fini del fiore e dell'uomo nel giudizio teleologico di Kant, il *come se* che apre ad un mondo dei fini nella natura, come per tanto tempo ha pensato la cultura tolemaica e dantesca; mondo che giova con le sue osservazioni anche per conoscere gli eventi, nella loro regolarità e nella loro *Degnità* (Vico). Uno solo è il conoscere, se lo si sa unire in una visione coerente.

La magia del teatro sta proprio nella scena in cui converge ogni analogia; la parabola è il *topos* di una conoscenza sottratta alla semplificazione, aperta anche all'illogica del Caso, dove i paralleli sono connessioni e corpi viventi, maschere di finzione e realtà, veri metaforici che si prestano a diverse letture, simboli e corpi divenienti che consentono di misurare le differenze e ricrearle: Edipo rinasce alla fine dell' '800 come un complesso freudiano, portando l'immagine del tempo in cui non esisteva la psicologia, ma parlava l'uomo perenne, intero, che la psicologia filosofica riconosceva. L'eterno alita nella figura che riporta il lento temperamento dell'organico sentire comune, trasforma il riflesso in costituzione di un mondo. La prospettiva genera infiniti mondi.

Era quel che a Bruno era accaduto con l'astronomia eliocentrica: il contrasto col sistema aristotelico ormai invecchiato paralizzava il mondo, il sapere dei Pedanti invece dei problemi indaga i *topoi* che hanno preso il posto dei problemi filosofici, note e ribattute eterne, che si richiamano alla memoria con vecchie sceneggiature. Le nuove argomentazioni che sbocciano non vedono il presente, il mondo ha nuovi problemi che la vecchia logica di identità, non contraddizione e terzo escluso blocca in dogmi anche filosofici: non resta che la guerra. Compare all'orizzonte di Bruno Copernico, che fa intravedere l'infinito con la sua ipotesi; ciò conferma la luce filosofica del paragone di Niccolò Cusano con la matematica. Contro la condanna aristotelica della mala-infinità, Cusano ha proposto il ruolo dell'infinito in geometria, dove l'incontrarsi delle rette all'infinito non è affermato come reale, ma come delimitazione del campo delle affermazioni che seguono; un campo geometrico autonomo si relaziona al reale con altre leggi: dove le rette s'incontrano, si è usciti dal campo della geometria – ma solo in quel campo posso giungere alle regole. Non è uscire dal mondo reale per l'astratto, è invece fondare il campo del sapere.

Bruno racconta questo garbuglio del conoscere nella logica dello specchio, che molto acutamente riprende Schelling nel 1802, mostrando la faticosa nascita della logica dialettica⁸ (Schelling 1994; Franchini 1964). Nello specchio i pianeti nel nuovo firmamento di Copernico passano da ipotesi matematica a visione metafisica fondata sull'immaginazione. Bruno ha fatto lezione per anni sul *De Anima* di Aristotele a Tolosa e a Parigi, bene conosce la sua teoria dell'immaginazione: scatta così la scintilla di luce che rende coerenti le critiche in una nuova visione dal sorprendente aspetto di contemporaneità, pur nell'epoca lontana. La gravità autonoma dei pianeti si fa visione dell'Universo: è per Bruno, esplicitamente, la superiorità del Nolano a Copernico (Bruno 1995), che non può andare oltre le ipotesi, parla infatti di eliocentrismo ma non di mondi infiniti. Il filosofo invece si appoggia a quei filosofi presocratici, che pensarono gli atomi e mondi di Democrito, l'apeiron di Anassimandro, l'essere di Parmenide, il fuoco di Eraclito ed Empedocle, le cosmologie antiche somigliano alle scoperte astronomiche di oggi più di Tolomeo. La nuova coerenza non medita il mondo eterno, ma in moto.

⁸ Schelling (1994), dopo i primi scritti dominati dalla riflessione sul magnetismo, scrive la teoria della conoscenza attraverso lo specchio, vale a dire le ombre delle idee di Bruno, che concordano nel definire la conoscenza sostenersi su di sé proprio grazie all'istituzione dei campi del sapere, sul modello appena reso nella sua importanza da Kant, che troverà in Hegel la sua versione istituzionale. Lo specchio è il velo che impone al vero di dover essere disvelato. Per lo sviluppo logico, cfr. Franchini (1964).

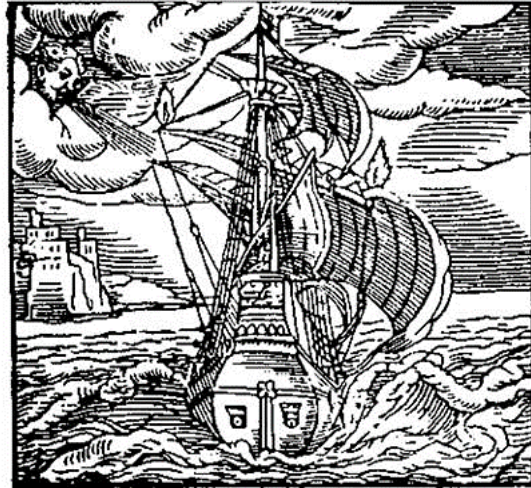
Finito e infinito non solo non si escludono ma si comportano come i contrari reali di Aristotele, non si escludono come i contraddittori, sono complementari, ognuno è il senso dell'altro: introducono nei misteri veri della misura, causa di ogni cecità. La cordata dei ciechi, alla fine degli *Eroici Furori*, concluderà il sistema di Bruno elencando gli errori dei ciechi, che non hanno saputo temperare in vita e perciò si sono acciecati (Bruno 1985c). Saper calibrare è imparare la logica dello specchio, la complementarità ha limiti mobili che guidano l'attribuzione di nomi e categorie – luce-ombra, bello-brutto. È la logica dialettica che con Schelling arriva a maturità, ragionando sul mondo di Bruno, partito, come poi Schelling, dal magnetismo. Il conoscere divino può definire l'eterno, non l'uomo: Bruno in molte pagine i comandi del cielo a Mercurio, per il lavoro da fare oggi – e domani si ricomincia (Bruno 1985b; Gily Reda 2021). Cosa conoscere, dunque, se non la sensibilità di cose e uomini sulla scena della vita: disse Tansillo (2006) «se non togliete il ben che v'è da presso, come torrete quel che v'è lontano?».

Evidente è così l'importanza dell'altra forma della retorica, non illusionistica, codificata solo dalla storia negli eventi; il teatro non è solo un discorso Eristico (da *Eris*, contesa) per vincere al tribunale o per ironizzare sui costumi e convincere, la lingua dei Sofisti; è quello Euristico (da *Eurisko*, cerco per trovare) il discorso maieutico di Socrate, in forma popolare, rivolta a chi vuol capire. La grande differenza tra due parole pure così simili sta nell'ascolto aperto del secondo: che è già il discorso del *Noi* e non dell'*Io*, egotistico. Ma il *Noi* del Rinascimento, come del teatro, si compone di *Io* in cerca di definizione d'identità: quel che poi spiega, a ben vedere, il successo di Cartesio, almeno quanto la semplificazione scientifica. Il Cogito è semplice, ma è Uno, è l'identità pensante che non annega nella storia; com'è anche nel teatro. È una differenza di gran conto, una di quelle parole-chiave, come si dice oggi, su cui conviene riflettere.

*

Bruno così innova il dialogo platonico non solo aggiornandone la lingua, ma anche meditando sui metodi, cedendo alla necessità del contenuto solo a tratti: anche nei discorsi fra amici capitano le pause espositive regolate. Il passaggio dal modello platonico infatti ha successo, influì lentamente sui filosofi, subito sui poeti elisabettiani, Marlowe e su Shakespeare (Gily Reda 2019). Animare il dialogo è alleggerire il contenuto senza cassarlo, temperandolo. Più di un ragionamento teorico può un invito alla cena, come

nel sistema di Londra: che inizia il Mercoledì delle Ceneri, con l'invito di Fulke Greville (futuro Lord Brooke, Cancelliere dello Scacchiere anche con Giacomo I, figlio di Maria Stuarda) a cena a Richmond, dove ci sono i boschi pieni di cervi di Re Enrico VIII e la Reggia di Hampton Court con la sua Sala della Pallacorda e il Parco: il Duca di Leicester, Sir Philip Sidney, dedicatario *De gli Eroi Furori*,



desidera capire l'astronomia di Copernico. Bruno raggiunge la dimora con un avventuroso viaggio sul Tamigi, gabbato da scostumati marinai che lo lasciano al punto di partenza costringendolo a sfangare; trova anche il tempo di vantare, a contrasto con gli scostumati inglesi, le loro belle donne, in pagine di complimenti galanti - racconta la visita del principe polacco Laski, ricostruita nel film *Orlando*, della lite coi Pedanti di Oxford, insomma fuochi artificiali per creare la meraviglia già nel primo dialogo; si accenderanno i nuovi argomenti metafisici a tener desto il pubblico. Bruno pensa alle religioni della Natura Madre come orizzonti di dialogo, come in filosofia accende il dialogo tra gli arabi commentatori di Aristotele, San Tommaso e Raimondo Lullo ... il teatro in scena sembra poter essere il luogo di un dialogo teorico che crei l'orizzonte futuro di un mondo cosmopolita, in fondo Bruno a Londra parla italiano perché alla Corte di Elisabetta si parla italiano, e Bruno immagina insieme la nuova Utopia, l'u-topos dell'ideale nave nell'oceano che nel primo dialogo, il suo divino Timoniere e la vedetta sulla cima dell'albero sono legati alla stessa avventura, responsabili. La nuova coerenza del *De la Causa Principio et Uno* passa dalle quattro cause al Principio immanente - con Cusano e *Telesio cosentino* (Bruno 2008 [1584]). Cogliere l'Uno nell'Infinito è vedere bene, l'essenziale, diceva Tansillo: «lasciate l'ombre ed abbracciate il vero, non cangiate il presente col futuro» aggiungeva Tasso: «legge aurea e felice che natura scolpì ... s'ei piace, ei lice» (Bruno 2020[1584]; Tansillo 2006; Tasso 2015).⁹ Nel particolare è l'universale - l'Arte insegna alla *Nova Filosofia* a capire la misura col metodo del pittore, che disegna la strada sassetto dopo sassetto

(Bruno 1985).¹⁰ Il particolare si unisce nel discorso, l'uomo ha in sé la sua propria gravità, il suo *Infinito Universo e Mondi* dove la Luce chiarisce le ombre: ed è l'onnicestrismo,

Di qui, si passa al *Che Fare*, ai dialoghi morali: *Lo spaccio della Bestia Trionfante* cambia il firmamento dei valori, Giove inserisce nuovi Dei, tra cui le Muse e il teatro guarda al nuovo firmamento divino con le sue Statue – e costruirà le nuove con gli Otello, Amleto, Ofelia e Faust che invaderanno presto Londra (, inaugurando il tempo nuovo

Quanto sia difficile trovare un nuovo Giove e nuovi Dei, pensarono i cardinali del tribunale ecclesiastico che condannarono Bruno: videro nella *La cabala del Cavallo Pegaseo e dell'Asino Cillenico* (1974[1585]) un libro contro il Papa. Ma l'Asino era reincarnazione di Aristotele, per dire la critica e insieme il riconoscimento dei diversi ruoli del sapere: il cavallo Pegaseo crea verità, ma senza l'Asino *cillenico* non manterrebbe la storia: a ciò gli giova il suo essere incapace di giudizio, di non sa per scegliere tra vero e falso, visto che, come Asino, mangia lattughe e cardi senza distinzione. Diventa pericoloso se non distingue i due saperi: «non (bisogna) prendere per metafora quel che non è stato detto per metafora e per il contrario prender per vero quel che è stato detto per similitudine», come raccomandava Tansillo ne *Il Vendemmiatore* e Tasso dall'*Aminta*.

Ma per scegliere occorre passione: gli *Eroici Furori* concludono il sistema celebrando la Vita, negli studi e nella politica non si va senz'Amore, come nell'esemplare vita di Giordano Bruno, soprattutto prima della morte. Bruno non è un idolo, ma un uomo vero e un compagno di avventure, che non si ferma né a Tolosa né a Wuttemberg per correre alla sua guerra per la pace, prima a Parigi e poi a Venezia, e già mirava a Roma. Nell'ultimo dialogo si affaccia il sublime con la morte di Atteone divorato dai suoi cani, simbolo del supremo sacrificio per la Verità, in un discorso pieno di ricordi e presenze nolane, come il vescovo di Casamarciano, un parente Savolino, nel sobborgo di Nola che mai ebbe un Vescovo. L'addio a Londra è prossimo, persa la guerra per Maria Stuarda, il clima malinconico non uccide il canto del cigno di chi proclama la vittoria dell'amore nel mondo dell'uomo, se accetta la logica analogica di Hermes, ch'è racconto e ripetizione, temperamento. Ecco la cordata dei ciechi, narrata a Giulia e a Bruno dalla cuginetta Laodomia. Ecco l'amore infantile, semplice, pago della sola presenza: l'ingenuità necessaria nel tenersi puro con Circe e con le follie della *Melancholia* di Durer. L'Umor Nero

uccide, mentre il furore di Eros *vincit omnia*, l'uomo è figlio di Dio come Asclepio, non come Adamo. Addomesticare l'odio in una visione equilibrata, è il risultato da conseguire col discorso verbale e figurale. L'importante, dimostrò Cervantes, è non confondere i livelli per non abbassare la cultura sotto il senso comune: il basso profondo della coerenza cosmica echeggia di più se non diventa mistica.

L'arma del teatro Bruno pensa possa vincere la follia della guerra, insegna la lingua complessa dell'uomo nel mondo, i volti, i gesti, le parole e le azioni banali ... la filosofia ipotizza altri mondi grazie alla lingua complessa del teatro, parole e gesti sono altre grammatiche e sintassi oggi indispensabili a capire il mondo e la cultura degli audiovisivi. Considerare questi saperi solo con le scienze umane nel loro preferire la computazione al sentire, svalutare la scienza filosofica come indagatrice dell'Uno in cui è l'Infinito: è il grande errore da cui salva il riflettere sul teatro del Cinquecento, ricco di personalità così eccezionali. La scienza filosofica si riafferma, dopo le convinzioni positive e neopositiviste che restringono lo scibile al computabile - dalle prime invettive contro il fato, l'uomo desidera domare l'irrazionale. Ma abbandonarsi al lamento antico e moderno, non si agisce costruttivamente per la comprensione ed il cambiamento del mondo. Molto di più seppero mostrare Giovan Battista della Porta e Giordano Bruno sulla scena, operando con la scienza e la filosofia congiunte, nel tentativo di razionalizzare il mondo, conciliandosi con la storia.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, GIORGIO (2007), *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri.

BENJAMIN, WALTER (2012) *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Torino, Einaudi.

BOSSY, JOHN (1992) *Giordano Bruno e il mistero dell'ambasciata*, Milano, Garzanti.

BRUNO, GIORDANO (2020) [1584], *La cena de le ceneri*, a cura di P. Agnolucci, DigitalSoul.

BRUNO, GIORDANO (2008 [1584]), *De la causa, principio e uno*, Milano, Ugo Mursia.

BRUNO, GIORDANO (2000), *De magia naturali*, in *Opere magiche*, a. cura di S. Bassi, E. Scapparone, N. Tirinnanzi, diretti da M. Ciliberto, Milano, Adelphi.

BRUNO, GIORDANO, (1985a) *Dialoghi Italiani*, vol. 1. *Dialoghi metafisici*, (a c. di) C. Gentile e G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni.

BRUNO, GIORDANO (1985b), *Lo Spaccio della Bestia Trionfante*, in *Dialoghi Italiani*, vol.2. *Dialoghi morali*, a cura di C. Gentile e G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni.

BRUNO, GIORDANO (1985c), *Eroici furori*, in *Dialoghi Italiani*, vol. 2. *Dialoghi morali*, a cura di C. Gentile e G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni.

BRUNO, GIORDANO (1985d), *La cena delle ceneri*, in *Dialoghi Italiani*, a cura di C. Gentile e G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni.

BRUNO, GIORDANO (1974) [1585], *La cabala del cavallo pegaseo con l'aggiunta dell'asino cillenico*, Sala Bolognese, Arnaldo Forni.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2019), *La magia naturale*, Firenze, Giunti.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (2013), *Taumatologia e Criptologia*, in *Teatro*, R. Sirri (a c. di), Napoli, ESI.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA, (1996) *Coelestis Physiognomoniam*, a cura di A. Paoletta, Napoli, ESI.

FRANCHINI, RAFFAELLO (1964), *Le origini della dialettica*, Napoli, Giannini.

GIANNONE, PIETRO (1821-1822), *Istoria civile del Regno di Napoli*, Milano, Bettoni.

GILY REDA, CLEMENTINA (2021a), *Giordano Bruno. Per Ercole*, Stamperia del Valentino, Napoli 2021.

GILY REDA, CLEMENTINA (2021b), *Bruno Mago. Ombre e luci Napoli*, Stamperia del Valentino.

GILY REDA, CLEMENTINA (2019), *Il Rinascimento di Giordano Bruno*, Napoli, Stamperia del Valentino.

GILY REDA, CLEMENTINA (2000), *Giordano nella chiave e nelle ombre*, intervento al primo convegno del quadricentenario all'Università Suor Orsola Benincasa, pubblicato in *Techne. Teorie dell'immagine*, Napoli, Scriptaweb, 2007.

GREENBLATT, STEFANO (2021), *Il manoscritto*, Milano, Mondadori.

HAVELOCK, ERIC, (1987) *La musa impara a scrivere*, Roma-Bari, Laterza.

LATOUR, BRUNO (2021), *Cogitamus*, Bologna, il Mulino.

ONG, WALTER (1982) *Oralità e scrittura*, Bologna, il Mulino.

PAOLELLA, ALFONSO (1996) *Introduzione*, in G. B. Della Porta, *Coelestis physiognomoniam*, a cura di A. Paoletta, Napoli, ESI.

RICCI, SAVERIO (2012) *Della Porta, Giovan Battista. Il Contributo italiano alla storia del Pensiero: Filosofia*, Enciclopedia Treccani, [https://www.treccani.it/enciclopedia/della-porta-giovan-battista_\(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Filosofia\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/della-porta-giovan-battista_(Il-Contributo-italiano-alla-storia-del-Pensiero:-Filosofia)/).

SCHELLING, FRIEDRICH W. (1994), *Bruno o del principio divino e naturale delle cose. Un dialogo*, a cura di E. Guglielminetti, Napoli, ESI.

SIRRI, RAFFAELE (2013[2000]), *Introduzione*, in G.B. Della Porta, *Teatro*, R. Sirri (a c. di), Napoli, ESI, Napoli.

TANSILLO, LUIGI (2006), *Il vendemmiatore*, a cura di J. G. Gonzàles, Matera, La Batta.

TASSO, TORQUATO (2015), *Aminta*, a cura di M. Corradini, Milano, Rizzoli.

WARBURG, ABY e CASSIRER ERNST (2003), *Il mondo di ieri*, Torino, Arago.

Saggi

Per una bibliografia ragionata del teatro dellaportiano

ALFONSO PAOLELLA

Nella fortuna editoriale delle opere di Della Porta, il settore più longevo per continuità è stato quello teatrale. Mentre le altre opere hanno subito una flessione di pubblicazioni durante il XVIII e il XIX secolo sia per la difficoltà della lettura del latino, sia per la scure positivista piombata su tutte le opere rinascimentali che parlassero di astrologia, magia o di alchimia, il teatro di Della Porta, anche se con qualche flessione di pubblicazione, ha continuato ad essere letto e rappresentato nei secoli successivi. Testimone di tale interesse è la bibliografia che nel sito del Centro Internazionale di Studi "G.B. della Porta" raccoglie, allo stato attuale, circa 1500 voci bibliografiche e dove la sezione teatrale occupa quasi 1/5 dell'intera bibliografia.

<https://centrostudigbdellaporta.altervista.org/bibliografia-dellaportiana/>

Tra l'altro il sito raccoglie anche i testi di tutte le opere teatrali consultabili in rete:

<https://centrostudigbdellaporta.altervista.org/biblioteca-digitale-4/>

L'incertezza sul numero di commedie e di tragedie lascia sempre la speranza di poter trovare qualche notizia o, addirittura, qualche testo di opere perdute.

Da un lato la notevole produzione teatrale di Della Porta è una sorta di *divertissement* rispetto alla più grave e impegnativa attività scientifica, d'altra parte lo scienziato napoletano si serve del teatro anche per inviare messaggi alla sussiegosa Inquisizione napoletana. Non a caso nell'*Astrologo* del 1606 ridicolizza l'astrologia definita nella *Coelestis Physiognomonica*, un trattato di astrologia giudiziaria del 1603, "una finta et imaginaria scientia". Ossequiava in tal modo la bolla pontificia di Sisto V del 1586 (*Coeli et terrae creator*) che condannava ogni scienza "futurarum rerum". Ma nel teatro

tentava anche nuove sperimentazioni sia linguistiche come il plurilinguismo non solo dialettale, ma anche l'uso del latino e dello spagnolo sia tecniche teatrali come colpi di scena secondo il modello della Commedia Nuova di Menandro, di Epicarmo e di Plauto.

A dare un primo assetto alla produzione teatrale di Della Porta, fu Vincenzo Spampinato che agli inizi del secolo scorso (1910-11) pubblicò in due volumi solo 8 commedie. Edizioni di singole commedie furono poi eseguite negli anni 70-80 del '900 fino ad approdare all'edizione critica di tutto il teatro finora conosciuto allestita da Raffaele Sirri per l'*Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta* (2000-2003).

Per una maggiore e più chiara consultazione delle opere ho organizzato il materiale in diverse sezioni: Edizione Nazionale (A); Edizioni delle singole opere (B); Edizioni miscellanee (C); Saggi critici (D).

A) EDIZIONE NAZIONALE

1. (2000) *Il Teatro* (a cura di) Raffaele Sirri, vol. I (Tragedie: *La Penelope, Il Georgio, L'Ulisse*), Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
2. (2002) *Il Teatro* (a cura di) Raffaele Sirri, vol. II (Commedie: *L'Olimpia, La Fantesca, La Trappolaria. La Cintia, La Carbonaria*), Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
3. (2002) *Il Teatro* (a cura di) RAFFAELE SIRRI, vol. III (Commedie: *Gli Duoi Fratelli Rivali, La Sorella, La Turca, Lo Astrologo, Il Moro*), Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
4. (2003) *Il Teatro* (a cura di) Raffaele Sirri, vol. IV (Commedie: *La Chiappinaria, La Furiosa, I duoi Fratelli Simili, La Tabernaria*), Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.

B) EDIZIONI DELLE SINGOLE OPERE

5. (1589) L'OLIMPIA / COMEDIA / DEL SIGNOR / GIOVAMBATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLITANO. / IN NAPOLI. Appresso Horatio Saluiani. / M.D.LXXXIX.

6. (1597) L'OLIMPIA / COMEDIA / DEL SIGNOR / GIOVAMBATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLITANO. / di nuovo con diligentia ristampata. / IN VINEGIA, / Presso Gio. Battista, & Gio. Bernardo / Sessa. MDXCVII.
7. (1613) L' OLIMPIA / COMEDIA / DEL SIGNOR / GIOVAMBATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLITANO. / di nuouo con diligentia / ristampata, / In Siena, / Alla Loggia del Papa. 1613. / Con licenza de' Superiori.
8. (2012) *L'Olimpia*, Giambattista Della Porta, Berlino, Tredition.
9. (1591) LA / PENELOPE / TRAGICOMEDIA / IN NAPOLI, Appresso gli Heredi di Mattio Cancer.
10. (1978) *Penelope*, Giambattista Della Porta (a c. di) Raffaele Sirri, Napoli, Ferraro.
11. (1592) La Fantesca / COMEDIA / DI / GIOVANBATTISTA / De La Porta / Napolitano. / Al clariss. sig. LVIGI BRAGADINO / del Illustriss. Sig. Giouanni / el Illustriss. Sig. Giouanni / Sig. mio Colendissimo. / CON PRIVILEGIO / IN VENETIA, MDXCVI / presso Gio. Battista Bonfadino.
12. (1596) LA FANTESCA / COMEDIA / DI GIOVANBATTISTA / DE LA PORTA / NAPOLITANO. / Al clariss. sig. LVIGI BRAGADINO / del Illustriss. Sig. GIOVANNI / Sig. mio Colendissimo. / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA, MDXCII / presso Gio. Battista Bonfadino. / Con licentia de' Superiori.
13. (1597) LA FANTESCA / COMEDIA / DI GIO. BATTISTA / DELLA PORTA Napolitano. / AL CLARISSIMO / Signor LVIGI BRAGADINO / del Illustriss. Sig. Giouanni / Sig. mio Colendissimo / CON PRIVILEGIO. / IN VINEGIA, presso Gio. Battista, & Gio. Bernardo / Sessa, MDXCVII.
14. (1610) LA FANTESCA / COMEDIA / DI / GIO. BATTISTA / Della Porta Napolitano. / Al Clarissimo Signor / LUIGI BRAGADINO / dell'Illustrissimo Sig. Giouanni / Sig. mio Colendissimo / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA, MDCX. / Presso Gio. Battista Bonfadino. / Con Licenza de' Superiori.
15. (1977) *La fantesca*, di G.B. Della Porta, regia Alessandro Fersen, Roma, Publicco.
16. (1967) *La Fantesca di G. B. della Porta*, in *Commedie del Cinquecento*, a cura di NINO, BORSELLINO, Milano, Feltrinelli, vol. II, 453-582.
17. (1596) LA / TRAPPOLARIA / COMEDIA / DEL SIG. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLITANO, / IN BERGAMO, Per Comin Ventura, 1596, con licenza de' Superiori. / Ad istanza di Antonio de gl'Antonij.
18. (1613) LA / TRAPPOLARIA / COMEDIA / DEL / SIG. GIO: BATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLETANO. / Nuouamente ristampata et con somma diligentia corretta / CON PRIVILEGIO. IN NAPOLI. Nella stampa di Gio: Battista Gargano / & di Lucretio Nucci. 1613. / Con licenza de' Superiori.

19. (1615) LA / TRAPPOLARIA, / COMEDIA / DEL S. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA Napolitano. / Recitata in Ferrara il Carnouale / presente, / IN FERRARA, / per Vittorio Baldini, stampator / Camerale. M.DC.XV. / *Con licenza de' Superiori.*
20. (1628) LA / TRAPPOLARIA, / *Comedia* / DEL S. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / Napolitano. / *Recitata ultimamente in Ferrara,* / CON PRIVILEGIO / & Licenza de' Superiori. / IN VENETIA, MDCXXVIII. / Presso Gio. Battista Combi.
21. (1601) GLI DVOI / FRATELLI / RIVALI / *Comedia.* / NVOVAMENTE / *data in luce,* / DAL SIGNOR / GIO. BAT. DELLA PORTA / Gentil'huomo Napolitano. / CON PRIVILEGIO / IN VENETIA / *Appresso Gio. Batt. Ciotti Sanese, 1601*
22. (1606) GLI DVOI / FRATELLI RIVALI / *comedia* / NVOVAMENTE / *data in luce,* DAL SIGNOR / GIO. BAT. DELLA PORTA / Gentil'huomo Napolitano. / CON PRIVILEGIO / IN VENETIA, M.DVI. / *Appresso Francesco Ciotti.*
23. (1614) I DVO / FRATELLI / SIMILI / *comedia* / *Del S.re Gio: Batta. Della Porta / Napolitano, / con Privilegio / NAPOLI / appresso / Gio. Iacomo / Carlino, 1614.*
24. (1980) *Gli duoi fratelli rivali,* Giambattista della Porta, edited and translated by Louise George Clubb, Berkeley..., University of California Press.
25. (1601) LA / CARBONARIA / COMEDIA / Dell'illustre / SIG. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / Napolitano. / *nuouamente data in luce* / IN VENETIA / presso Giacomo Antonio Somasco M.DCI.
26. (1606) LA / CARBONARIA / COMEDIA / Dell'illustre / DI GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / Napolitano. / *Nouamente data in luce* / CON PRIVILEGIO / e Licenza de' Superiori. / IN VENETIA. Presso Giacomo Antonio Somasco. M.DCVI.
27. (1628) LA / CARBONARIA / COMEDIA / Dell'illustre / SIG. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLITANO, / *Nouamente data in luce.* / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA, MDCXXVIII. / presso Gio. Battista Combi.
28. (1601) LA / CINTIA / COMEDIA / Dell'illustre / SIG. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / Napolitano. / *Nouamente data in luce* / CON PRIVILEGIO / *et licennza de' Superiori.* / IN VENETIA / presso Giacomo Antonio Somasco. M.DCI.
29. (1606) LA / CINTIA / COMEDIA / Dell'illustre / SIG. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / Napolitano. / *Nouamente data in luce* / CON PRIVILEGIO / *et licennza de' Superiori.* / IN VENETIA / presso Giacomo Antonio Somasco. M.DCI.

30. (1628) LA / CINTIA / COMEDIA / Dell'illustre SIG. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / Napolitano, / *Novamente Ristampata* / CON PRIVILEGIO / & Licenza de' Superiori. / IN VENETIA, MDCXXVIII. / Gio. Battista Combi.
31. (1604) LA / SORELLA / COMEDIA / NVOVA / DI GIO. BATTISTA DELLA PORTA / NAPOLITANO. IN NAPOLI, / Appresso Lucretio Nucci, à Porta Reale M.DCIII.
32. (1607) LA / SORELLA COMEDIA / NVOVA / DI GIO. BATTISTA DELLA PORTA / NAPOLITANO. / *Dedicata* / Al molto magnifico sig. / *Giouan Giunio Parisio* / CONPRIVILEGIO / IN VENETIA, 1607. / Appresso Giouanni Alberti.
33. (1606) LA / TURCA / COMEDIA / NUOUA / DI GIO. BATTISTA / DALLA PORTA / Napolitano / CON PRIVILEGIO. / IN VENETIA. 1606. Appresso Pietro Ciera.
34. (1988) *La turca di Giovan Battista Della Porta; riduzione in due tempi di Bepi Morassi*, [S. l. s. n.], Venezia, La tipografica.
35. (1606) LO / ASTROLOGO / COMEDIA / NUOUA / DI GIO. BATTISTA / DALLA PORTA / Napolitano. IN VENETIA. Appresso Pietro Ciera.
36. (1607) IL MORO / COMEDIA / DEL SIG. / GIOVAMBATTISTA / DALLA PORTA. / IN VITERBO, per Girolamo Discepolo, / Con licenza de' Superiori.
37. (1609) LA / FURIOSA / COMEDIA / Del Sig. / GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / Napolitano. / DEDICATA/ All'Illustrissimo, & Eccellentissimo / Signor Don Francesco di Castro / Duca di Taurisano, Conte di Ca- / stro, del Consiglio di S. M. C e suo Amba- / sciatore in / Roma. / IN NAPOLI, appresso Gio. Giacomo Carlino & Costantino Vitale. 1609.
38. (1618) LA / FVRIOSA / COMEDIA / DEL SIG. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLITANO. / CON PRIVILEGIO. / In Napoli, Appresso Gio. Battista Gar- / gano & MatteoNucci. 1618.
39. (1609) LA / CHIAPPINARIA / COMEDIA. / DEL SIG. GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLITANO. / All'illustre Signor / FRANCESCO STELLVTI / T. LINCEO. IN ROMA, Per Bartolomeo Zannetti. 1609 / CON LICENZA DE' SVPERIORI.
40. (1615) LA / CHIAPPINARIA / COMEDIA. / DEL SIGNOR GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLETANO LINCEO. / CON PRIVILEGIO. In Napoli, / Nella stampa di Gio.Battista / Gargano, & di Lucretio Nucci. 1615 / con Licenza De' Superiori.
41. (1611) *Il Georgio tragedia del sig. Gio. Battista della Porta Napolitano*, In Napoli, nella stampa di Gio. Battista Gargano & Lucretio Nucci, ad istanza di Salvatore Scarano.

42. (1976) *Il Georgio, tragedia di Giovan Battista Della Porta*, (a c. di) Raffaele Sirri, Napoli, De Simone.
43. (1614) L'VLISSE / TRAGEDIA / DI / GIO. BATTISTA / Della Porta Na- / poletano. All'Illustrissimo et Ec- / cellentiss. Signore, il Signor FEDERICO CESIO / Principe di S. An- / gelo. In *Napoli, Per Lazaro Scoriggio, 1614. Ad istanza di Saluato- / re Scarano.*
44. (1616) LA TABERNARIA / COMEDIA / Del Sig. / GIO. BATTISTA / DELLA PORTA / NAPOLITANO, / IN RONCIGLIONE, / Appresso Domenico Dominici.

C) EDIZIONI MISCELLANEE

45. (1726) *L'Olimpia. La Fantesca. La Tabernaria. La Carbonaria*, In Napoli, Nella Stamperia, ea spese di Gennaro Muzio Erede di Michele-Luigi.
46. (1726) *La Chiappinaria. La Cintia. Li due Fr. Riuali. Li due Fr. Simili*, In Napoli, Nella Stamperia, e a spese di Gennaro Muzio Erede di Michele-Luigi.
47. (1726) *La furiosa. L'astrologo. Il Moro*, In Napoli, nella stamperia, e a spese di Gennaro Muzio Erede di Michele-Luigi.
48. (1726) *La Trappolaria. La Sorella. La Turca*, In Napoli, Nella Stamperia, e a spese di Gennaro Muzio Erede di Michele-Luigi.
49. (1910) *Le commedie*, a cura di Vincenzo Spampanato, Scrittori d'Italia, Bari, Laterza.
50. (1911) *Le commedie*, a cura di Vincenzo Spampanato, vol. 2, Scrittori d'Italia, Bari, Laterza.
51. (1947) *Machiavelli: La Mandragola. Piccolomini: L'amor costante. Della Porta: La fantesca*, Roma, Colombo.
52. (1965) *Gli astrologi, tre tempi da "L'astrologo" di G.B. Della Porta e da scritti di astrologia e alchimia*, a cura di Sandro Bajini e Giovanni Poli, Milano, La Rapida.
53. (1979) *Tre commedie, (Trappolaria; Cintia; Il moro)*, Giambattista Della Porta, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, De Simone.
54. (1988) *La Ramnusia e altri testi teatrali*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, De Simone.
55. (1990) *Candelaio, di Giordano Bruno. La Tabernaria, di Giambattista Della Porta*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, De Simone.
56. (1992) *La taverna del Cerriglio di Giambattista Della Porta*, a cura di Elena Candela, Napoli, Morano.

D) SAGGI CRITICI

a) Ambiente culturale

57. APOLLONIO, MARIO (ed.) (1947) *Commedia italiana: raccolta di commedie da Cielo D'Alcamo a Goldoni*, Milano, Bompiani.
58. BEECHER, DONALD (ed.) (2008-09) *Renaissance comedy: the Italian masters*, edited with introductions by Donald Beecher, Toronto, University of Toronto Press.
59. BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO (1990), *Della Porta e il teatro del mondo*, in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del convegno "Giovan Battista Della Porta" (Vico Equense, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di Maurizio Torrini, prefazione di Eugenio Garin, Napoli, Guida, 1990, 439- 467.
60. BELTRAME, TINA (1931) *Gli scenari del Museo Correr*, «Giornale storico della letteratura italiana», XCVII (1-2), 1-48.
61. BELTRAME, TINA (1933) *G.B. della Porta e la commedia dell'arte*, «Giornale storico della letteratura italiana», CI, (3) 277-89.
62. BOLZONI, LINA (1988) *Teatro, Pittura e fisiognomica nell'arte della memoria di Giovan Battista della Porta*, «Intersezioni», VIII (3) 477-509.
63. BOLZONI, LINA (1990) *Retorica, teatro, iconologia nell'arte della memoria del Della Porta*, in TORRINI (1990), 337-86.
64. BORRELLI, CLARA (1984) *Tema tragico in commedia*, «Annali dell'Istituto Orientale. Sez. Romanza», XXVI (2) 353-71.
65. BORRELLI, CLARA (1987) *Interpunzione nel pieno e tardo Rinascimento*, «Annali dell'Istituto Orientale. Sez. Romanza», XXIX (1), 43-76.
66. BRINDICCI, MONICA (2000) *La scena e la città. Il teatro napoletano nell'interpretazione di Franco Carmelo Greco: da Giovan Battista Della Porta ad Andrea Perrucci*, «Aprosiana», 8,97-110.
67. CANDELA, ELENA (1983) *Un contadino in commedia*, «Annali dell'Istituto Orientale. Sez. Romanza», XXV (2), 569-82.
68. CLUBB, LOUISE GEORGE (1980) Intr. a *Gli duoi fratelli rivali / The Two Rival Brothers* L. G. Clubb (ed. and transl. by, Berkeley, University of California Press.
69. CLUBB, LOUISE GEORGE (1987) *Ideologia e politica nel teatro dellaportiano*, Firenze, Olschki.
70. CLUBB, LOUISE GEORGE (1990) *Ideologia e politica nel teatro dellaportiano*. in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del convegno "Giovan

Battista Della Porta" (Vico Equense, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di Maurizio Torrini, prefazione di Eugenio Garin, Napoli, Guida, 1990, 417-437.

71. CLUBB, LOUISE GEORGE (1995) *Italian Renaissance theatre*, Oxford-New York, Oxford University Press.
72. CROCE, BENEDETTO (1924) *Saggi sulla Letteratura Italiana del Seicento*. Bari, Laterza.
73. CROCE, BENEDETTO (1947) *G.B. della Porta e il dramma erudito*. In *I teatri di Napoli*, Bari, Laterza, 41-55, (I ed. 1915).
74. CUPPONE, ROBERTO (2000) "In this", *the theater and the scenery of the commedia dell'arte* «Trans/Form/Ação», 24 (1), 121-141.
75. DE ARMAS, FREDERICK A. (2017) *La astrología en el teatro clásico europeo (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Ediciones Antígona.
76. DI GIACOMO, SALVATORE (1994) *Taverne famose napoletane*, a cura di Vincenzo Regina, Casalnuovo di Napoli, La penna d'oca.
77. FERRONE, SIRO - ZORZI LUDOVICO - INNAMORATI GIULIANO (2006) *Il teatro del Cinquecento: i luoghi, i testi, gli attori*, con interventi di Gianfranco De Bosio, Roberto Guicciardini, Aldo Tronfio; con il film di Siro Ferrone *Teatri d'Italia*, Perugia, Morlacchi, 2006.
78. GRECO, FRANCO CARMELO (1978) *Scienza e teatro in G. B. Della Porta*, in AA. VV. *Letteratura e scienza nella storia della cultura italiana*, Atti del IX Congresso AISLLI (Palermo-Messina-Catania, 21-25 aprile 1976), Palermo, Manfredi, 429-451.
79. INNAMORATI, GIOVANNI (1982), *I testi letterari per il teatro*, in *Il teatro del Cinquecento*, Firenze, pp. 54 s.
80. JOSSA, STEFANO - MORONCINI, AMBRA (eds) (2017) *Comedy, Satire, Paradox, and the Plurality of Discourses in Cinquecento Italy*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme» 40.1, Winter/hiver (Special Issue).
81. KAUFMAN, HELEN (1954) *The influence of Italian Drama on Restoration English Comedy*, «Italice», XXXI, 8-23.
82. KODERA, SERGIUS (2015) *Bestiality and Gluttony in Theory and Practice in the Comedies of Giovan Battista Della Porta*, «Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme», 38, No. 4, Special issue, Numéro spécial: Sex Acts in the Early Modern World, Fall/Automne, 89-119
83. LOHSE, ROLF (2015) *Renaissance drama und humanistische Poetik in Italien*, Paderborn, Wilhelm Fink.
84. LUGO Y DÁVILA, FRANCISCO (1622), *Teatro popular. Novelas morales para mostrar los géneros de vidas del pueblo, y afectos, costumbres y pasiones del ánimo*, Madrid, Viuda de Francisco Correa Montenegro.

85. MAFFEI, MARCELLO (1938) *La precettistica drammatica del '500 e la Controriforma Religiosa nella produzione comico-letteraria di Giambattista Della Porta*, Napoli, R. Pironti.
86. MC TIGHE, SHEILA (2020) *Representing from life in seventeenth-century Italy*, Amsterdam:Amsterdam University Press.
87. PADOAN, GIORGIO (1994) *Rinascimento in controluce: poeti, pittori, cortigiane e teatranti sul palcoscenico rinascimentale*, Ravenna, Longo.
88. PADOAN, GIORGIO (1996) *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Vallardi.
89. PANDOLFI, VITO (1959) *Le spurie origini del nostro teatro drammatico*, «Il Ponte», 339-51.
90. PANDOLFI, VITO (1966) *La commedia del Rinascimento. Gli sviluppi in volgare e in dialetto*, in *La commedia in lingua del Cinquecento*, (a c. di A. Mango), Milano, Lerici, 7-46.
91. PELLIZZARO, GIAMBATTISTA (1901) *La commedia del secolo 16. e la novellistica anteriore e contemporanea in Italia: (alcune relazioni)*, Vicenza, G. Raschi.
92. PESCA, CARMELA (1999) *Città e teatro: i limiti della scena comica*, «Italian Culture», 17 (2), 1-15.
93. PETRACCONI, ENZO (a cura di) (1927) *La commedia dell'arte: storia, tecnica, scenari. La commedia dell'arte*, Napoli, R. Ricciardi, 383-89.
94. PEZZICA, MARIA SIMONA (1977) *Letteratura e scienza in Giovan Battista della Porta*, «Critica letteraria», V, 1, 93-120.
95. PROTA-GIURLEO, ULISSE (1962) *I teatri di Napoli nel '600: la commedia e le maschere*, Napoli, Fiorentino.
96. SCHERILLO, MICHELE (1884) *La commedia dell'arte in Italia*. Torino, Loescher.
97. SCRIVANO, RICCARDO (1968) *Cinquecento minore*, Bologna, Zanichelli.
98. SPAMPANATO, VINCENZO (1926) *Sulla soglia del Seicento: studi su Bruno, Campanella ed altri*, Milano-Roma-Napoli, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C.
99. TAVIANI, FERDINANDO (1981-82) *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, «Quaderni di teatro: rivista trimestrale del Teatro regionale toscano», A.4 (1981/1982), 15, 151-171.
100. TAVIANI, FERDINANDO – SCHINO, MIRELLA (1982) *Il segreto della Commedia dell'Arte: la memoria delle compagnie italiane del 16., 17. e 18. Secolo*, Firenze, La casa Usher.
101. TESSARI, ROBERTO (1969) *La commedia dell'arte nel Seicento: industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki.

b) Aspetti linguistici

102. ALTIERI BIAGI, MARIA LUISA (1971) *Appunti sulla lingua della commedia del '500*, in Atti del Convegno sul tema, *Il teatro classico italiano nel '500* (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 253-300.
103. BOZZOLA, SERGIO (2007) *Simulazione del parlato e lingua letteraria nelle commedie della Della Porta*. SIRRI, RAFFAELE (a c. di) (2007) Atti del convegno di studi *Giambattista della Porta in Edizione Nazionale*, Napoli, Istituto Italiano per Studi Filosofici, 179-201.
104. CANDELA, ELENA, (1990) *Un caso di esasperato plurilinguismo in commedia*, «Annali dell'Istituto Orientale. Sez. Romanza», XXXII (2), 503-22.
105. BONORA, ETTORE (1970) *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, in ID. *Retorica e invenzione: studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli.
106. CERBO, ANNA (1990) *Il narrativo di una commedia di Giovan Battista Della Porta*, in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del convegno "Giovan Battista Della Porta" (Vico Equense, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di Maurizio Torrini, prefazione di Eugenio Garin, Napoli, Guida, 1990, 515-531.
107. CIRILLO, TERESA (1990) *Lo spagnolo nelle commedie di Della Porta, Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del convegno "Giovan Battista Della Porta" (Vico Equense, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di Maurizio Torrini, prefazione di Eugenio Garin, Napoli, Guida, 1990, 533-591.
108. CIRILLO, TERESA (1992) *Il linguaggio del glorioso appetito e dell'"animosissimo ventre" nelle commedie di Giovan Battista Della Porta*, in *Codici del gusto* a c. di M.G. Profeti, Milano, Franco Angeli, 243-56.
109. CIRILLO SIRRI, TERESA (2007) *Casi di plurilinguismo nelle commedie di G. B. della Porta*. Sirri, Raffaele (a c. di) (2007) Atti del convegno di studi *Giambattista della Porta in Edizione Nazionale*, Napoli, Istituto Italiano per Studi Filosofici, 203-225.
110. CLUBB, LOUISE GEORGE (2008) *Nicht durch das Wort allein. Jenseits der Sprache von Della Portas Theater*, «Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth- Gesellschaft», 18, 174-77.
111. CLUBB, LOUISE GEORGE (2015) *Not By Word Alone: Beyond the Language of Della Porta's Theater* «Bruniana & Campanelliana. Ricerche Filosofiche e Materiali Storico-Testuali», 21 (1) 111-121.

112. GRECO, FRANCO CARMELO (1972-73) *La scrittura teatrale di Giovan Battista della Porta*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», vol. XV, n. s., a. III, 87-107.
113. GUGLIELMINETTI, MARZIANO (2007) *Universo espressivo del Della Porta*. In *Atti del Convegno di Studi Giambattista Della Porta in edizione nazionale*, cit., 149-159.
114. GURNEY, TESSA C. (2018) *Echoes of wartime in late sixteenth-century Italian comedy*, «Journal of Iberian and Latin American Studies», 24 (1) 155-174.
115. IOVANE, GIOVANNI (1983) *Fantasia verbale e manipolazione linguistica nella commedia di Giambattista della Porta*, «Critica Letteraria» XI, (2), 39, 313-34.
116. HOLLAND, NICHOLAS (2012) *La magia in scena. Maghi, fate e streghe nel teatro inglese del Rinascimento*. In *I vincoli della natura: magia e stregoneria nel Rinascimento*, G. Ernst; G. Giglioni (a c. di), Roma, Carocci, 255-272.
117. MORETTI, STEFANO AGOSTINO (2011) *Vestite alla turchesca. Travestimenti, alterità e desiderio nel teatro comico del Seicento*, «Studi secenteschi», 52, 69-85.
118. PACCAGNELLA, IVANO (1982) *Plurilinguismo letterario in Letteratura italiana*, vol. II, Torino, Einaudi, 103 ssq.
119. RESTORI, ANTONIO (1898) *Appunti teatrali spagnuoli*, «Studi di filologia romanza», VII, 426-30.
120. SANESI, IRENEO (1938) *Note sulla commedia dell'arte*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXI, 5-76.
121. SANESI, IRENEO (1954) *La commedia*, Milano, Vallardi.
122. SIRRI, RAFFAELE (1990) *L'artificio linguistico delle commedie di Giovan Battista Della Porta*, in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del convegno "Giovan Battista Della Porta" (Vico Equense, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di Maurizio Torrini, prefazione di Eugenio Garin, Napoli, Guida, 1990, 481-505.
123. SOSNOWSKI, ROMAN - STALA, EWA (2008) *Lo spagnolo e il latino nella Fantesca di Giambattista della Porta. Alcuni appunti*, «Studia Iberystyczne» VII, 341-355.
124. STÄUBLE, ANTONIO (1991) *"Parlar per lettera": il pedante nella commedia del Cinquecento e altri saggi sul teatro rinascimentale*, Roma, Bulzoni.
125. TAMBASCO, ITALIA (2022) *Tra eloquenza e teatralità: i prologhi dialogati in della Porta e Andreini*, «Sinestesie», XI, 37, 20, 1-11.

c) Analisi di singole commedie

126. BEECHER, DONALD (2016) *Giovan Battista Della Porta's The sister from the commedia erudita to jacobean city comedy*. in Santoro, Marco (a c. di) (2016) *La "Mirabile" Natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615-2015)*, (Napoli-Vico Equense), 13-17 ottobre 2015. Atti del Convegno Internazionale, Pisa-Roma, Serra, 169-177.
127. BEECHER, DONALD - FERRARO, BRUNO (a cura di) (2000) *Giovanbattista della Porta, The Sister*, Donald Beecher, Bruno Ferraro, Dovehouse, Ottawa.
128. BIASSONI, SILVIA (1990) *Note sul Manierismo della Trappolaria*, in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del convegno "Giovan Battista Della Porta" (Vico Equense, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di Maurizio Torrini, pref. di Eugenio Garin, Napoli, Guida, 1990, 507-513.
129. BORRELLI, CLARA (2007) *Note sulla Sorella di G. B. della Porta*, Sirri, Raffaele (a c. di) (2007) Atti del convegno di studi *Giambattista della Porta in Edizione Nazionale*, Napoli, Istituto Italiano per Studi Filosofici, 255-258.
130. CANDELA, ELENA (2007) *Una commedia di Giambattista della Porta La Turca*, Sirri, Raffaele (a c. di) (2007) Atti del convegno di studi *Giambattista della Porta in Edizione Nazionale*, Napoli, Istituto Italiano per Studi Filosofici, 243-254.
131. CECCHINI, LIONELLO (1940) *Giovan Battista Della Porta e la Cintia*, «Meridiano di Roma», 15 dicembre, VIII.
132. CERBO, ANNA (2016) *La pazzia nelle Commedie e nei prologhi fra Cinque e Seicento*. «Annali dell'Istituto Orientale. Sez. Romanza», LVIII, 1, *Studi dedicati a Raffaele Sirri* (numero tematico a cura di C. Borrelli, E. Candela e A. Cerbo), 75-87.
133. CICALA, MARIA (1990) *Una commedia poco nota e un personaggio notissimo: il Pedante nei Duo fratelli rivali*, «Annali dell'Istituto Orientale. Sez. Romanza», XXXII (2), 523-76.
134. CROCE, BENEDETTO (1893) *Il Georgio di G.B. della Porta*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIII (64-65), 421.
135. CROCE, BENEDETTO (1897) *Una nuova raccolta di scenari*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXIX, (1 sem.), 211-15.
136. COLUCCIA, GIUSEPPE (2001) *Il testo in scena, verifiche sulla Cauteriarina di A. Barzizza e sulla Fantasca di G.B. Della Porta*, Lecce, Manni, (Quaderni del Dipartimento di scienza dei sistemi sociali e della comunicazione).
137. DE CAPITANI, PATRIZIA (2020) *Le Turc dans deux comédies de Giambattista Della Porta (1535-1615) Entre héritage plautinien et commedia all'improvviso*, in *Actualité de l'humanisme. Mélanges offerts à Serge Stolf*, Paris, Garnier, 47-65.

138. DECROISSETTE, FRANÇOISE (2009) *Penelope nelle tragedie di Giovan Battista della Porta: da mito a personaggio*, in Santoro Marco (a c. di) (2010) *La donna nel Rinascimento meridionale. Atti del convegno internazionale* (Roma, 11-13 novembre 2009), Pisa-Roma, Serra, 169-180.
139. DE SIMONE-BROUWER, FRANCESCO (a cura di) (1893) *Una scena di sponsali, dal "Georgio", tragedia di G.B. Della Porta*, Napoli, [s.n.], ([Napoli], stampato nella tipografia della R. Università).
140. FERRARO, BRUNO (1999) *L'estetica della fame e dell'eros nella Sorella di Giambattista Della Porta*, «Critica letteraria», 102, 51-86.
141. GIULIO, ROSA (2019) *La Salerno di "Gli Duoi Fratelli Rivali" di Giambattista Della Porta, una polifonia comico-drammatica tra Manierismo e Barocco*, in *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)* Firenze, 6-9 settembre 2017 (a cura di) Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini Firenze, Società Editrice Fiorentina, 133-141.
142. GOGGIO, EMILIO (1941) *The prologues in the comedie erudite of the sixteenth century*, «Italice», XVIII, 124-32.
143. GOGGIO, EMILIO (1943) *Dramatic theories in the prologues to the comedie erudite of the sixteenth century*, «Publications of the Modern Language Association of America». LVIII, 322-36.
144. GORDON, D.J. (1941) *Middleton's No wit non kelp like a woman' and della Porta's La Sorella*, «Review of English Studies», XVII, 400-14.
145. KODERA, SERGIUS (2022) *Conceptualizing Early Modern Metropolitan Space in Giovan Battista della Porta's Comedy Tabernaria (1616). The Osteria del Cerriglio*, «Naples Versants. Revista Suiza De Literaturas romànicas», vol. 2, n. 69, 127-144, Universität Bern
146. LETA, MATTEO (2021) *Alterità scientifica e alterità etnica: la costruzione del personaggio di Albumazar nell'Astrologo di Giovan Battista Della Porta*, «Quaderni di Italianistica», Vol. 42 No. 2 (2021). *Strange Encounters in the Italian Baroque*, 207-240.
147. LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA (1958), *El fanfarrón en el teatro del Renacimiento*, «Romance Philology», 11, n° 3, 1958, pp. 268-291.
148. LEPAGE, RAYMOND (1987) *A Study in Dramatic Transposition and Invention: Della Porta's "La sorella", Rotrou's "La Soeur", and Middleton's "No Wit, No Help like a Woman's*, «Comparative Literature Studies», 24 (4), 335-352.
149. MANGO, LORENZO (1993) *Il Georgio di Della Porta: tracce di un mito cristiano*, «Rinascimento meridionale. Quaderni» 9, pp. 3-30.

150. PALUMBO GIANNI ANTONIO (2009) *La magia naturale di Giambattista Della Porta*, in *La magia e le arti nel Mezzogiorno*, a cura di Raffaele Cavalluzzi, Bari, B.A. Graphis, 2009, pp. 100-112, (in buona parte dedicato al *Georgio*, messo in relazione con la *Magia Naturalis*)
151. PAOLELLA, ALFONSO (1997) *Linguaggio erotico in G.B. Della Porta*, «Quaderni di Italianistica», University of Toronto, vol. XVIII (1) 35-56.
152. PEIRONE; CLAUDIA (1983) *La "Fantescia di della Porta. Sulla scena del Teatro il caos del Mondo*, Anno XI (1983) Fasc. IV, N. 41, 627-656.
153. PLAISANCE, MICHEL (2000) *Dal Candelaio di Giordano Bruno a Lo Astrologo di Giovan Battista Della Porta*. In *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, Silvia Carandini (a c. di), Roma, Bulzoni, 263-276.
154. POULSEN, RACHEL E. (2009) *La declinazione dell'incesto ne La sorella di Della Porta*, in *Sesso nel Rinascimento: pratica, perversione e punizione nell'Italia rinascimentale*, (a c. di) Levy Allison, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 187-198.
155. PREDI, ALESSANDRA (1993) *Il "teatro in scena": dalla commedia di Giovan Battista Della Porta alla tragicommedia di Jean Rotrou*. In *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca, Esperienze teatrali a confronto in Italia e in Francia*, E. Mosele (a c. di), Bari, Schena Editore, 383-402.
156. PREDI, ALESSANDRA (1994) *I nuovi studi sulla commedia italiana tardo-cinquecentesca e la commedia seicentesca francese*. In *Il Seicento francese oggi. Situazione e prospettive della ricerca*, G. Dotoli (a c. di), Bari/Paris, Adriatica/Nizet, 277- 293.
157. PULLINI, GIORGIO (1955) *Teatralità di alcune commedie del '500*, «Lettere italiane», VII, n. 1, 68-97.
158. PULLINI, GIORGIO (1956) *Stile di transizione nel teatro del della Porta*, «Lettere italiane», VIII, 299-310.
159. RALPH, JAMES (1744) *Astrologer: A comedy. As it was once acted at the Theatre-Royal in Drury Lane*, London, Printed for M. Cooper, at the Globe in Pater-Noster-Row, MDCCXLIV.
160. RATI, ANNA RITA (2014) *La cifra del "patetico" nelle Commedie di G.B. Della Porta*, «Studiitaliani», 1, 33-70.
161. REFINI, EUGENIO (2006) *Prologhi figurati. Appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, «Italianistica», 3, 61-86.
162. REFINI, EUGENIO (2007) *Un frammento autografo dell'Ulisse di Giovan Battista Della Porta*, «Giornale storico della letteratura italiana», 605. 43-70.
163. RIMOLO, ELEONORA (2019) *Aspetti dell'ambiguitas ne La Cintia di Giovan Battista Della Porta*. In *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI*

- Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017
 Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, (a c. di)
 Firenze, Società Editrice Fiorentina, 156- 164.
164. RIPOSIO, DONATELLA (1989) *Nova comedia v' appresento: il prologo nella commedia del Cinquecento*, Torino, Tirrenia Stampatori
165. RODDA, GIORDANO (2016) *Liquore di pianeti e rugiade di stelle fisse: commentando L' Astrologo dellaportiano*, in *I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo*, Atti del XVIII congresso dell'ADI Associazione degli Italianisti (Padova, 10-13 settembre 2014), (a c. di) Guido Baldassarri, Valeria di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon (a c. di), Roma, Adi editore, 1-10.
166. RODDA, GIORDANO (2019) *Fisiognomica, pedanteria e capitani spagnoli. La Fantasca di G.B. Della Porta come laboratorio comico*. In *Le forme del comico. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017*, Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini (a c. di) Firenze, Società Editrice Fiorentina, 1221-1229.
167. RONCONI, ALESSANDRO (1970) *Prologhi plautini e prologhi terenziani nella commedia italiana del '500*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei.
168. ROSSI, VITTORIO (1896) *Una commedia di G.B. della Porta e un nuovo scenario*, «Rendiconti del R. Istituto Lombardo» XXIX, Ser. 2. XXIX, fasc. 16, 881-95.
169. RUGGLE, GEORGE, (1575-1622) DELLA PORTA, GIAMBATTISTA (1535-1615), 1659, *Ignoramus comoedia: cum eorum supplemento quae causidicorum municipalium reverentia, hactenus desiderabantur*, Londini, Ex Officina I.R.
170. SCHERILLO, MICHELE (1896), V. ROSSI, *Una commedia di G.B. della Porta e un nuovo scenario*, «Rendiconti del R. Istituto Lombardo» XXIX, «Rassegna critica di Letteratura italiana», I, 140-43 (una risposta all'art. di ROSSI, 1896).
171. SCHIZZANO MANDEL, ADRIENNE (1990) *Della Porta: El astrólogo non fingido de Calderón*, in *Hacia Calderón: Noveno coloquio anglogermano*, a cura di H. Flasche, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 161-180.
172. SILVESTRI, PAOLO (1993) *Aspetti del comico linguistico nel teatro di G.B. della Porta*, «Annali dell'Istituto Orientale. Sez. Romanza», XXXV (2), 629-647.
173. SILVESTRI, PAOLO (1993) *Estilización tipológica y convencionalismo lingüístico en el teatro cómico de Giambattista della Porta. La sátira de la erudición: el lenguaje del "pedante"*, «Philologia hispalensis» 1 (7), 275-284.
174. SIRRI, RAFFAELE (1966) *Una commedia del Cinquecento ingiustamente dimenticata*, «Filologia e Letteratura» XII, 377-412.

175. SIRRI, RAFFAELE (1978a) *Proposta di un recupero. Le tragedie di G. B. Della Porta*, «Critica Letteraria» VI, (4), 635-644.
176. SIRRI, RAFFAELE (1986) *Le commedie di G. B. Della Porta. Invenzione linguistica e invenzione teatrale*, «Atti e memorie dell'Arcadia» VIII, 4, 205-26.
177. SIRRI, RAFFAELE (1988) *La Ramnusia e altri testi teatrali*. Napoli, De Simone.
120. SIRRI, RAFFAELE (2004) *Teatralità del teatro di G. B. Della Porta*, in Montanile, Milena (a c. di) (2004) *Atti del Convegno L'Edizione nazionale del teatro el'opera di G.B. Della Porta. Salerno 23 maggio 2002*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 69-82.
178. SIRRI, RAFFAELE (2004) *Teatralità e onomastica in G. B. Della Porta*, «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», VI, 347-358.
179. SPAMPANATO, VINCENZO (1918) *I Della Porta ne' Duoi fratelli rivali*, «L'Anomalo» (giugno 1918), 199-201.
180. TOMKIS, FL. THOMAS, 1604-1615- (1634, ca 1640, 1668) DELLA PORTA GIAMBATTISTA 1535-1615, *Albumazar A comedy presented before the Kings Maiesty at Cambridge*. By the gentlemen of Trinity Colledge. Newly revised and corrected by a speciall hand. London: Printed by Nicholas Okes for Walter Burre, and are to be sold at his Shop, in Pauls Church-yard.
181. VILLANI, MARIA (2007) *Elementi filologici e tematici ne Gli duoi fratelli rivali*, SIRRI, RAFFAELE (a c. di) (2007) *Atti del convegno di studi Giambattista della Porta in Edizione Nazionale*, Napoli, Istituto Italiano per Studi Filosofici, 227-241.
182. VITTORI, GERARD (2006) *L'animal et son simulacre: l'ours et sa fonction dramatique dans La Chiappinaria de Giovan Battista della Porta*, «Italiés», 10, 57-72.

d) Varie

183. BLENGINO VANNI (1966) *Il mito del Nuovo mondo nelle commedie di GBDP in «Studi di letteratura spagnola»*, Roma-Torino.
184. CASTORI, LOREDANA (2019) *La dialettica tra misoginia e filoginia nelle commedie di Della Porta. Riscontri con il teatro di Machiavelli*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini Firenze, Società Editrice Fiorentina.
185. CELENTANO, SANDRA (2019) *Il Della Porta di Calvino e gli aspetti magico-combinatori delle commedie in Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre

- 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
186. CERBO, ANNA (2016) *Giovan Battista Della Porta e il Delli fondamenti dello stato di Scipione di Castro*, Santoro, Marco (a c. di) (2016) *La "Mirabile" Natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615-2015)*, (Napoli-Vico Equense), 13-17 ottobre 2015. Atti del Convegno Internazionale, Pisa-Roma, Serra, 125-135.
187. CLUBB, LOUISE GEORGE (1964) *Giambattista della Porta Dramatist*, Princeton, Princeton University Press.
188. COLUCCIA, GIUSEPPE (2002) *Tradizione e parodia nel teatro di Gian Battista Della Porta*. In *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno internazionale di Lecce (23-26 ottobre 2000) Roma, Salerno, 783-800.
189. CONCOLINO MANCINI, BIANCA (2011) *Napoli (tra)vestita da spagnola in Fra Italia e Spagna, Napoli crocevia di culture durante il vicereame*, (a c. di) Pierre Civil... [et al.], Napoli, Liguori, 281-91.
190. COTTICELLI, FRANCESCO (2000), *Dalla commedia improvvisa alla «commedeia pe mmuseca». Riflessioni su Lo frate nnamorato e Il Flaminio*, «Studi pergolesiani. Pergolesi Studies», 4 pp. 179-191.
191. COTTICELLI, FRANCESCO (2019) *Percorsi teatrali del Seicento a Napoli*, in *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli*, F. Cotticelli e P. Maione (a c. di), Napoli, Turchini, 737-818.
192. CROCE, BENEDETTO (1916) *Il Porta e il dramma erudito in I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. decimottavo*, Bari, Laterza, (IV ed. 1947), 43-55.
193. CROCE, BENEDETTO (1948) *Il tipo del napoletano nella commedia*, in *Saggi sulla letteratura dei Seicento*, Bari, Laterza, 251-90 (I ed. 1911).
194. DE CAPITANI, PATRIZIA (2014) *Giovan Battista Della Porta (1535-1615) tragediografo*, «In Verbis. Lingue, Letterature, Culture», IV, 2, 19-32.
195. DECROISSETTE, FRANÇOISE (2016) *Le tracce dello spettatore nei prologhi comici di Giovan Battista Della Porta*, Santoro, Marco (a c. di) (2016) *La "Mirabile" Natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615-2015)*, (Napoli-Vico Equense), 13-17 ottobre 2015. Atti del Convegno Internazionale, Pisa-Roma, Serra, 179-187.
196. DELPECH, FRANÇOIS (2011) *Voir Naples, manger et ne pas mourir, remarques sur quelques parallèles européens de "La Furiosa" de G.B. Della Porta*, in *Fra Italia e Spagna: Napoli crocevia di culture durante il Vicereame*, a cura di A. Gargano, Napoli, Liguori, 279-300
197. DE SIMONE-BROUWER, FRANCESCO (1901) *Ancora una raccolta di scenari*, «Rendicontidella R. Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali», 5, X (11-12), 391-407.

198. DE TROJA, ELISABETTA (1975) *Trasformazione di elementi dellaportiani nell'Angelica del De Fornaris*, «Studi Secenteschi», XVI, 53-65.
199. DI MARIA, SALVATORE (2002) *The Italian Tragedy in the Renaissance: Cultural Realities and Theatrical Innovation*, Bucknell University Press, Lewisburg, 137-138.
200. DI MARIA, SALVATORE (2013) *The Poetics of Imitation in the Italian Theatre of the Renaissance*, Toronto, Univ of Toronto Press.
201. DISTASO, GRAZIA (2007) *Le tragedie di Giovan Battista della Porta*, Sirri, Raffaele (a c. di) (2007) Atti del convegno di studi *Giambattista della Porta in Edizione Nazionale*, Napoli, Istituto Italiano per Studi Filosofici, 127-147.
202. DOGLIO, MARIA LUISA (1982) *La commedia umanistica fra università e corti italiane del Quattrocento* in *Teatro in Europa*, I. Milano, Garzanti.
203. DONADIO, LAURA (1993) *Una chiave interpretativa del teatro di Giambattista Della Porta* Napoli, Istituto Universitario Orientale.
204. PERRUCCI, ANDREA (2007) *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (1699), F. Coticelli (com. e c. di), Scarecrow Press.
205. FIORENTINO, FRANCESCO (1880) *Del teatro di G.B. Della Porta. Lettere al prof. C.M. Tallarigo* in *Giorn. Napol. di Filosofia e Lettere*, Vol. III, n. s., 92-118 e 329-43, ora in *Studi e ritratti della Rinascenza*, Bari, 1911, 235-340.
206. GALLOTTA, ALDO (2002) *L'elemento turchesco nelle commedie La sorella e La turca*, in *Il Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, Vol. III, Napoli, Istituto universitario orientale, 609-14.
207. GAREFFI, ANDREA (1984) *L'anima interrotta: le due scritture di G. B. della Porta*, in Id., *La filosofia del Manierismo: la scena mitologica della scrittura in Della Porta, Bruno e Campanella*, Napoli, Liguori.
208. GHERARDINI, PAOLA (1971) *Problemi critici e metodologici per lo studio del teatro di Giovan Battista Della Porta*, «Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», 1, 137-160.
209. GRANESE, ALBERTO (2004) *L'edizione delle commedie* in Montanile, Milena (a c. di) (2004) Atti del Convegno *L'Edizione nazionale del teatro el'opera di G.B. Della Porta. Salerno 23 maggio 2002*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 97-102.
210. GRANESE, ALBERTO (2019) *Dalla ricomposizione testuale del corpus teatrale le eccentriche forme del comico dellaportiano*, in *Le forme del comico*. Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

211. GRECO, FRANCO CARMELO (1974) *G. B. Della Porta fra improvvisazione e tradizione comica*, «Critica letteraria», a. II, fasc. II, n. 3, 240-275.
212. GRECO, FRANCO CARMELO (1974-75) *Autore, personaggi e spettatori nelle commedie di G. B. Della Porta*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli», vol.XVII, n. s., V, 173-196.
213. GRECO, FRANCO CARMELO (1977) *Letteratura e scienza in G. B. Della Porta*, «Critica letteraria», a. V, fasc. I, n. 14, 93-120.
214. HARTKAMP, ROLF FRIEDRICH (2004) *Von "leno" zu "ruffiano": die Darstellung, Entwicklung und Funktion der Figur des Kupplers in der römischen Palliata und in der italienischen Renaissancekomödie*, Tübingen, Narr.
121. MANCINELLI, NICOLETTA (2010) *Passione, norma e trasgressione. Gli effetti dell'amore nelle eroine di Giovan Battista Della Porta*, Santoro Marco (a c. di) (2010) *La donna nel Rinascimento meridionale. Atti del convegno internazionale* (Roma, 11-13 novembre 2009), Pisa-Roma, Serra, 91-104.
215. MANGO, ACHILLE (1990) *Tradizione e novità nel teatro di Giovan Battista Della Porta*, in *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del convegno "Giovan Battista Della Porta" (Vico Equense, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di Maurizio Torrini, prefazione di Eugenio Garin, Napoli, Guida, 1990, 469-479.
216. MILANO, FRANCESCO (1900) *Le commedie di G.B. della Porta*, «Studi di Letteratura italiana», II (2), 311-411.
217. NAPOLI SIGNORELLI, PIETRO (1787-90) *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, Napoli, Orsino, 144-55.
218. NARDI, FLORINDA (2014) *L'accademia come luogo di mediazione. Teoria e pratica della commedia tra Cinque e Seicento*, in GURRERI-BIANCHI, 129-146.
219. PADOAN, GIORGIO (1990) *Primi appunti sulle commedie di Giambattista della Porta*, «Quaderni veneti», (11 giugno) 107-140.
220. RADCLIFF-UMSTEAD, DOUGLAS (1986) *The Sorcerer in Italian Renaissance Comedy*, in *Comparative Critical Approaches to Renaissance Comedy*, Edited by Donald Beecher and Massimo Ciavolella, Dovehouse editions, 73-98.
221. RADCLIFF-UMSTEAD, DOUGLAS (1969) *The Birth of Modern Comedy in Renaissance Italy*, Chicago, University of Chicago Press.
222. RAK, MICHELE (1987) *Modelli e macchine del sapere nel teatro di Giovan Battista Della Porta*, *Giovan Battista della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del convegno "Giovan Battista Della Porta" (Vico Equense, 29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di Maurizio Torrini, prefazione di Eugenio Garin, Napoli, Guida, 1990, 387- 415.

223. SAULNIER, MADELEINE (1976) *La culture populaire dans l'oeuvre de Jean Baptiste Porta*, Paris, Hachette.
224. SCHERILLO, MICHELE [dopo il 1880], *Gli scenari di G. B. Della Porta*, Milano, Tipografia italiana di G. Ambrosoli.
225. SIRRI, RAFFAELE (1978) *Ambizioni teatrali di G. B. Della Porta*, Napoli, De Simone.
226. SIRRI, RAFFAELE (1982) *Teatro e letteratura teatrale nel Cinquecento*, G. B. Della Porta, «Nostro tempo», 307-309, 1-5.
227. SIRRI, RAFFAELE (1989) *Sul teatro del Cinquecento*. Napoli, Morano.
228. SPAMPANATO, VINCENZO (1906) *Somiglianze tra due commediografi napoletani: G. Bruno e G. B. Della Porta*, «Rassegna critica di letteratura italiana», XI, 145-67.
229. TRIVERO, PAOLA (2004) *L'edizione delle tragedie*, in MONTANILE, MILENA (a c. di) (2004) *Atti del Convegno L'Edizione nazionale del teatro el'opera di G.B. Della Porta. Salerno 23 maggio 2002*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 83-95.
230. TRIVERO, PAOLA (2016) *L'Ulisse: tradizione letteraria e canone tragico in Santoro, Marco* (a c. di) (2016) *La "Mirabile" Natura. Magia e scienza in Giovan Battista Della Porta (1615-2015)*, (Napoli-Vico Equense), 13-17 ottobre 2015. *Atti del Convegno Internazionale*, Pisa-Roma, Serra, 189-197.
231. UKAS, MICHAEL (1959) *Didactic Purpose in the Commedia erudita*, «Italice», XXXVI (3), 198-205.
232. ULYSSE, GEORGES (1984) *Théâtre et société au Cinquecento: les rapports sociaux dans la comédie italienne de la fin du 15e siècle au premier tiers du 16e*, Aix en Provence: Publications Université de Provence; Lille, Atelier national de reproduction des thèses, Université de Lille 3., Marseille, Diffusion J. Lafitte.
233. WOLF, MAX J. (1916) *Molière und Della Porta*, «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», CXXXIV, 148.

*Alchimia e cultura magica nella novella del Cinquecento.
Bandello, Straparola, il Lasca*

ANDREA AGOSTA

1. *Introduzione*

Nel suo *Esquisse d'une théorie générale de la magie* Marcel Mauss osserva che

Les rites magiques et la magie tout entière sont, en premier lieu, des faits de tradition. Des actes qui ne se répètent pas ne sont pas magiques. Des actes à l'efficacité desquels tout un groupe ne croit pas, ne sont pas magiques. La forme des rites est éminemment transmissible et elle est sanctionnée par l'opinion (Mauss 1966, 11).

Stando alle parole di Mauss, l'esistenza della magia sembra dipendere da una fede condivisa, da un'adesione partecipativa dell'intera comunità. Si tratta, inoltre, di un'esistenza scarsamente incline alla mutazione, se non a prezzo di una messa in discussione dell'istituto magico, al limite anche a costo della sua stessa sopravvivenza.

Per altro verso, l'universo novellistico sembra destinato a riproporre con impressionante frequenza stessi modelli d'intreccio, stessi schemi di base e stesse dinamiche di sviluppo, semmai variandone ambientazione, tempi e profilo tipologico dei personaggi coinvolti: ciò che ne assicura, anche in assenza di una codificazione forte in sede teorica, una riconoscibilità di genere e una continuità di strutture.

Fatte queste due debite premesse di carattere generale – se non generiche, e che quindi per tali vanno prese – non dovrebbe sorprenderci di trovare che novella ed elemento magico non abbiano molto da offrirsi in termini di novità e varietà delle situazioni proposte e proponibili. Detto altrimenti, costume e pratica magica dovrebbero presentarsi con poche e rare variazioni, asserviti il più delle volte alla stessa logica narrativa: quasi fossero ingredienti standard di un'economia riconoscibile perché, al fondo,

conservativa.¹

Quest'ultima osservazione è vera solo in parte e, ad ogni modo, necessiterebbe di spogli testuali ravvicinati sui *corpora*, condotti con metodi aggiornati da esperti di novellistica storica e comparata, per accertare dove interviene la differenza, in che modi e sotto quali sollecitazioni. Dal nostro limitato osservatorio critico, ci limiteremo a dire che, in realtà, i percorsi storici della novella non sono affatto avari di elementi magici, occulti o preternaturali, ma che anzi, per restare ai soli operatori magici, essi incrociano un variegato drappello di incantatori, negromanti, maliarde, chiromanti e alchimisti. E, aggiungiamo, in taluni casi testimoniano di una considerazione magari sospettosa ma certo non superficiale di quelle forze latenti che brulicano sotto o attraverso le consuetudini di un cosmo sociale e ne minacciano sottilmente – ma in maniera tanto più insidiosa – i legami di solidarietà; ma anche, stando alle acquisizioni dell'etno-antropologia novecentesca, forze che, se opportunamente governate da tecniche rituali, servono viceversa a ripristinare l'integrità di un io o di un ordine comunitario ricorrentemente sull'orlo della disgregazione.

Per chi si interessi di novellistica, il ricordo corre all'autorevole e fondativa centuria di Giovanni Boccaccio (1313-1375), dove non è raro imbattersi in novelle in cui il fatto magico non può certo dirsi inerte suppellettile dell'universo narrato, ma piuttosto suo elemento centrale e risolutivo; e corre soprattutto alle grandi novelle magiche del *Decameron* (1349-1353 ca): intendiamo quelle della vedova e lo scolare (VIII, 7), di madonna Dianora e il giardino d'inverno (X, 5), di Saladino e messer Torello (X, 9), «nelle quali, vale la pena di insistere, la dimensione magica s'immedesima con la stessa drammaticità dell'azione» (Adriani 1970, 251).

Nel *Decameron* non mancano episodi di irrisione o abbassamento parodico della magia e delle superstizioni popolari, soprattutto là dove esse sono sfruttate per scopi venali o con mire truffaldine, per raggirare l'ingenuo di turno. In simili casi di magia in senso deteriore, bassamente strumentale, i sarcasmi del Boccaccio non risparmiano la credulità di chi se ne lascia ingannare. Si pensi all'atteggiamento ingenuo della vedova Elena in *Dec.* VIII, 7, personaggio ben più avveduto dei varî Calandrino, Maestro Simone (VIII, 9) e Gianni Lotteringhi (VII, 1), eppure «poco savia» ad aver prestato fede alle

¹ Impossibile rendere qui adeguatamente conto del rinnovato fervore di studi critici che ha interessato il genere della novella negli ultimi cinquant'anni. Ci limitiamo pertanto a segnalare, tra i più recenti contributi, Curti-Palma (2022) (a cura di), cui rinviamo anche per la bibliografia pregressa sull'argomento.

competenze negromantiche dello scolare «senza pensare che se lo scolare saputa avesse negromantia per sé adoperata l'avrebbe» (Boccaccio 1980, 954).

Andrà tuttavia riconosciuto che questo scenario sociale di rituali involgariti, sedicenti maghi, pseudoamuleti e sortilegi farlocchi rivela comunque un notevole grado di frequentazione e dimestichezza con quel mondo. E non solo: esso vale come spia di un interessamento non occasionale all'antropologia di base in cui la cultura magica si insedia e prospera, tra superstizioni, credenze arcaiche e usi devozionali più o meno lontani dalla religiosità "ufficiale" (Giardini 1965).

Insomma, quello del Boccaccio nei confronti della fenomenologia occulta è, o almeno tale ci pare, un atteggiamento forse scettico – specie per i suoi aspetti ciarlataneschi e i suoi usi fraudolenti – ma tutt'altro che pregiudiziale, non riducibile certo a condanna generalizzata, né a incredulità verso tutte le sue forme. Anzi, è stato giustamente osservato che «per il Boccaccio le arti magiche sono dotate di poteri effettivi, di una propria autonomia rispetto alle altre scienze, e di una forte rispettabilità che investe anche coloro che la esercitano seriamente» (Montesano 2000, 43). Una considerazione ben più riduttiva della dimensione magica verrà semmai imponendosi in altri novellieri successivi di area toscana, come quelli di Franco Sacchetti o del lucchese Giovanni Sercambi (Cardini 1993).

2. *Streghe, roghi e novella*

Troviamo noi nelle raccolte di novelle del Cinquecento delle dichiarazioni programmatiche sul mondo della magia, professioni di fede o di condanna sui suoi effetti individuali e sociali?

La domanda potrebbe suonare anche ingenua, qualora si consideri che in questa fase storica l'attività di repressione antiereticale e l'implacabile "caccia alle streghe" da parte dell'Inquisizione – persecuzione che raggiungerà il suo acme nel cinquantennio 1570-1620 – impongono cautela e discrezione in materia di discipline occulte. E, va da sé, le impongono non soltanto a chi le professa o pratica, ma anche a chi voglia eventualmente formulare un giudizio sull'efficacia delle arti magiche o pronunciarsi sulla realtà – *corporaliter* o *in imaginatione*? – dei fenomeni stregonici, quali ad esempio il "volo notturno" e il sabba.

Accade talvolta che l'eco dell'attività inquisitoriale e delle condanne per stregoneria trovi accoglienza persino in alcuni novellieri: non più che rapidi

cenni, s'intende, ma sufficienti a restituire uno squarcio sull'operato della giustizia ecclesiastica e, di conseguenza, sul clima di tensione e circospezione cui i praticanti di magia – reali o presunti – in pieno Cinquecento sono costretti da una capillare macchina persecutoria.

Pensiamo a maestro Nebbia, falso negromante della nona novella dei *Diporti* (1550), che «per alcune meschie che furono di certe streghe», aveva «gittato e testa di morto e caratteri e scongiurazioni, con cui egli ingannava la brigata, in malora, temendo non esserle trovate e averne la mala ventura» (Parabosco 2005, 166). Oppure alla novella III, 29 di Matteo Bandello, incentrata su un finto rituale amoroso e con esito impreveduto: la morte del credulo spasimante, «suffocato da la estrema paura» (Bandello 1934, 413) all'interno di una sepoltura. Durante i preparativi della malriuscita berta, messer Simone raccomanda allo scolare innamorato che tutto resti «segreto, ché qualche volta non andasse a le orecchie de l'inquisitore di San Domenico, ché, secondo che nel tempo del signor Giovanni Bentivoglio colui che allora era inquisitore fece ardere la Cimera, così farebbe adesso quest'altro a noi» (ivi, 410).

Sintomatico in tal senso è anche un passo di *Cene* II, 4, di poco successivo alla messa in scena di un rituale negromantico nel quale è stato trascinato l'ennesimo beffato della raccolta: Giansimone berrettaio, individuo di grossa pasta e, per di più, incapriccito di una vedova che non ne ricambia le attenzioni. Ebbene, è proprio il timore di finire arso sul rogo a convincere Giansimone della necessità di sborsare ventidue fiorini per impedire che il suo coinvolgimento in pratiche diaboliche finisca in tribunale. Ma in che modo evitare che la situazione precipiti? Tramite l'ennesimo incantesimo fasullo, «l'incanto dell'oblio», che il negromante Zoroastro dovrà effettuare su quattro immagini di cera vergine, prima bagnandole con acqua del fiume Lete e poi arrendole, di modo che nessuno conservi più memoria dell'accaduto: sopra ogni altro, il vicario e il cancelliere. Si tratta ovviamente di un'«involtura», di un piano cioè organizzato ad arte dallo Scheggia e la sua brigata di perdigiorno per estorcere denaro all'ingenuo Giansimone e mangiare a sue spese. Eppure, nel prospettare a Giansimone le sanzioni possibili da parte dell'autorità ecclesiastica, il discorso dello Scheggia suona pienamente credibile e piuttosto aderente alla prassi penale del tempo, specie nei suoi rituali conclusivi:

– Che abbiàn fatto? [...] abbiàn fatto contro la fede: la prima cosa, a credere agli incanti e cercare per via di diavoli di vituperare una nobile e costumata donna

[...]. E rendetevi conto che se noi ci rappresentiamo, tosto sarén messi in prigione; e confessando la cosa, portian pericolo del fuoco; ma avendo la riprova, non possian negare, e il meno che ce ne intervenga, sarà stare in gogna, o andare in su uno asino con una buona condannazione; o forse, toltoci tutta la roba, confinati in un fondo di torre per sempre, o forse peggio (Grazzini 1976, 225-226).

La memoria di una delle più controverse campagne contro le streghe affiora tra le righe di una pagina di Bandello, in prossimità dell'epilogo della novella III, 52. Si tratta senz'altro di uno dei vertici del macabro bandelliano (Menetti 2005), tanto da attirarsi la reprimenda moralistica del Bonciani, che nella sua *Lezione sopra il comporre delle novelle* (1974) ne condanna il contenuto, ma senza nemmeno accusarne fonte o autore, come «opera [...] brutta e [...] scelerata», da penosamente «lasciare o pur fieramente gastigare» (Nigro 1983, 146). Eccone le linee essenziali: la protagonista Pandora non può darsi pace del fatto di essere stata abbandonata dall'amato Partenopeo, e per di più gravida. Ma ben prima di risolversi, in un crescendo di delirî e atrocità, a far scempio del corpo della creatura che porta in grembo, l'infanticida cerca vendetta tramite il ricorso a servigi e preparati stregoneschi.

Ora, stando su questi farnetichi e non potendo acquetarsi, avendo talvolta sentito dire che si facevano de le malie per le quali non potevano i mariti giacersi con le mogli, ella mandò in Bresciana in Val Camonica, ove si dice essere di molte streghe, per aver da quelle malefice certi unguenti e altre diavolerie a simili effetti appropriate (Bandello 1934, 512).

Il tentativo si risolve in un fallimento, sebbene non se ne chiariscano modi e ragioni: semplicemente Pandora non trova «cosa a suo proposito» (*Ibidem.*). Ben più distesamente è narrata la seguente incursione nel mondo della magia, allorché Pandora è mossa dalla volontà di riavere il suo Partenopeo: non più «diavolerie» per procurare sterilità, insomma, ma un tentativo di magia rituale erogena per indurre l'amato a tornare «a l'amor di lei» (ivi, 512). A tal fine, la ragazza si affida alle risorse di un frate mendicante con fama di «grandissimo incantatore», ma senza frutto, giacché «eglino puôtero a posta loro gracchiare e fare de le incantazioni, che non seguí effetto nessuno di quello che il frate aveva promesso» (*Ibidem.*).

Ma di frati che si atteggiavano a incantatori, per denaro o per insidiare l'onestà di qualche ingenua parrocchiana, se ne trovano parecchi nel genere letterario della novella, e secondo moduli abbastanza collaudati. Assai più interessante, per il nostro discorso, è la puntata nell'universo della *witchcraft*

vera e propria, non foss'altro per l'ancoraggio puntuale alla Valcamonica e al suo serbatoio di memorie locali in materia di «malefice» e «unguenti». Sappiamo, infatti, che questa zona era stata teatro, tra il 1518 e il 1521, di «una delle più tragiche campagne contro le streghe che la storia registri» (Lavenia 2012, 192), con un bilancio di settanta e più persone condannate al rogo dai giudici dell'Inquisizione. L'episodio era valso alla Valcamonica la fama di vivaio di streghe e magia nera, di terra brulicante di convegni notturni e sfrenate orge sul monte Tonale. Ed è questo un immaginario di eccessi e perversioni che s'intona perfettamente alla truce vicenda di Pandora, «una Lupa del Rinascimento, preda dell'insaziabile appetito erotico e della ferocia vendicativa» (Gibellini 2014, 29), nel segno di una comune dimensione emotiva ormai del tutto slegata dalla «caviglia de la ragione» (Bandello 1934, 917).

3. *Altre cento baiacce*

Dei rapporti che corrono tra magia ed esercizio novellistico conviene adesso esplorare ulteriori prospettive. Difatti, stregoneria e negromanzia non esauriscono certo la complessità della realtà magica. In apertura della *Magia Naturalis* (1558), è priorità di Della Porta distinguere sin da subito, sulle orme delle antiche civiltà classiche e orientali, due «sorti» di magia: una magia “bianca”, naturale, da sempre considerata «naturalis Philosophiae consummationem, summanque scientiam» e una magia cerimoniale o demoniaca, «infamem, ac immundorum spirituum incantationibus concinnatam»² (Della Porta 1560a, 1).

Si profila qui una opposizione di capitale importanza nel dibattito sullo statuto epistemologico di magismo, astrologia e discipline annesse: da una parte, una magia che fa tutt'uno con la filosofia naturale, *absoluta consummatio* delle scienze della natura – secondo la nota formula di Pico della Mirandola, poi transitata nella *Magia naturalis* di Della Porta per il tramite di Cornelio Agrippa – e che si radica nel concetto di occulto; dall'altra una magia cerimoniale, intesa come arte di costringere i demoni, mercimonio con spiriti di defunti o potenze inferi. Non ci intratterremo su questa polarizzazione,

² «Questa Magia è de due sorti, una nefandissima la quale è piena de superstizioni, d'incantationi, e procede per revelatione de Demoni [...]; l'altra Magia la quale tutti la riveriscono e l'honorano come cosa di tutte l'altre più atta e più dilettevole alle persone studiose: la quale non dicono esser altro, salvo che una consumata cognizione delle cose naturali et una perfetta Filosofia» (Della Porta 1560b, 1r-1v).

variamente riproposta lungo tutta la tradizione critico-filosofica del concetto di magia. Né lo faremo sulla recente proposta di inquadrare la variante cerimoniale o demoniaca nella più generica categoria di magia “destinativa”, in ragione del fatto che presuppone un destinatario – demonio, intelligenza astrale o entità teurgica – e una relazione di natura contrattuale – un patto con valore giuridico-formale – (Federici Vescovini 2021, 171-172). Sono distinzioni che rientrano a tutti gli effetti nella storia della magia occidentale, o meglio nelle elaborazioni concettuali e nei tentativi di sistematizzazione che segnano le tappe fondamentali di questa storia.

Sembra tuttavia che i novellisti del Cinquecento, narrativamente disponibili alla varietà delle tecniche e delle rappresentazioni magiche, in sede di giudizio tendano più spesso a liquidare in blocco l’universo della magia in termini di «pazzia» e vanità, a bollarne quindi le applicazioni come «baie», spropositi, «ciance» destinate a «risolversi in fumo».

Così avviene, ad esempio, nella dedica posta da Matteo Bandello in capo alla novella III, 29, dove l’alchimia e le incantazioni si trovano appaiate in un’unica condanna quali «principali pazzie» tra le innumerevoli «specie» di imprese che «travagliano, affliggono e rovinano» l’uomo nell’«anima» e nel «corpo».

Tra l’infinite qualità di pazzie che travagliano, affliggono e spesso rovinano de l’anima e del corpo l’uomo, credo io che l’alchimia e l’incantesimo siano de le principali, perciò che a me pare che in queste due quanto più la persona s’essercita, quanto più vi s’invecchia, tanto più vi s’affatichi e desideri d’essercitarle. Che di molte altre specie di pazzia non pare che avvenga, veggendosi che mille occasioni, e massimamente l’invecchiare, fa che l’uomo ad altro rivolge l’animo, e di se stesso seco sovente si vergogna. Il che de l’alchimista non avviene, il quale quante più prove, quanti più esperimenti fa, quanti più sofisticati vede con i suoi ingegni riuscire, più s’anima a seguir l’impresa, e spera o ritrovare la quinta essenza, che io per me non so che cosa sia, o vero tiene per fermo aver cangiato il rame in buon oro od almeno in purgatissimo argento. E nondimeno, non seguendo l’effetto, subito iscusca l’arte e dirá la tintura non esser ben fatta, il fuoco esser stato di tristo carbone o di troppo forte, di modo che, con mille altri inganni ingannando se stesso, consuma la roba e la vita ed insieme con la Luna, con Mercurio e con queste loro ciance si risolve in fumo. Quell’altro con la *Clavicula* di Salomone, se egli la fece, e con mille altri libri d’incantazioni spera ritrovare gli occultati tesori nel seno de la terra, indurre la sua donna al suo volere, saper i segreti dei prencipi, andar da Milano a Roma in un atomo e far molti altri effetti mirabili. E quanto più l’incantatore si truova ingannato, più nel fare incantazioni persevera, accompagnato sempre da la speranza di trovar ciò

che cerca (Bandello 1934, 406-407).

La condanna, come si vede, è generale, e si appoggia all'idea di un'ostinazione cieca e irragionevole da parte di alchimisti e incantatori, che «consumano la roba e la vita» in operazioni votate ogni volta al fallimento: e tanto più vi si applicano quanto più «si trovano ingannati». Inequivocabile resta, comunque, l'assunto della requisitoria di Bandello: alchimia e magia sono fole, farneticazioni, vaneggiamenti. E a restarne accecati, per primi, sono i loro stessi operatori.

Indicativo di un atteggiamento analogo, ugualmente teso a ridurre il costume magico tutto all'universo della cialtroneria e della credulità, è il seguente passo tratto da *Le Cene* II, 4 di Antonfrancesco Grazzini, detto il Lasca. Qui, nella fase preparatoria alla beffa ordita ai danni di Giansimone berrettaio, viene ad essere reclutato nel clan dei beffatori anche il «ghiribizzoso molto e fantastico» Zoroastro, che

aveva dato opera all'alchimia; era ito dreto, andava tuttavia, alla baia delli incanti [...]. Attendeva a l'astrologia, alla finosomia, alla chiromanzia, e altre cento baiacce. Credeva molto alle streghe, ma soprattutto agli spiriti andava dietro; e con tutto ciò non aveva mai potuto vedere né far cosa che trapassasse l'ordine della natura, benché mille scerpelloni e novellacce intorno a ciò raccontasse [...] (Grazzini 1976, 205-207).

Zoroastro è sagoma comica ritagliata solo in parte sul modello del finto mago e truffatore, collocandosi semmai a metà tra una dimensione collettiva di millanteria e quella individuale dell'autoinganno. Torna, infatti, qui il medesimo accecamento, la stessa insana perseveranza in pratiche e discipline cui – per usare l'espressione di Bandello – non segue effetto: Zoroastro, che non ha mai «potuto vedere né far cosa che trapassasse l'ordine della natura», è in fondo affetto dalle stesse «principali pazzie» denunciate da Bandello nella sua dedicatoria. Se non che, nella novella del Grazzini, ne viene taciuto il “dramma” per dare spazio al risvolto ciarlatanesco delle «novellacce» e degli «scerpelloni», oltre che per sfruttare le competenze di Zoroastro in vista della beffa a Giansimone.

Stando a questi passaggi di tenore più o meno programmatico – le dedicatorie del novelliere bandelliano o, nel caso del Lasca, lo schizzo di un personaggio – si ricava, insomma, l'impressione che l'universo magico-ermetico non goda di molto credito nella novella del '500, se non tutt'al più

come pretesto di intrattenimento sociale: con scapito della sua interna pluralità di afferenti e deferenti possibili, oltre che del suo statuto scientifico-filosofico complessivo. Lasciata in ombra una qualche portata collettiva del fenomeno, la ricerca magico-alchemica sembra pervertirsi in patologia individuale, per certi versi assimilabile a una forma di coazione al fallimento o di «esaltazione fissata» (Binwanger 1964).

In altri frangenti, la credenza e, soprattutto, il timore per entità sovranaturali si rivelano un'ottima esca per attivare l'implacabile meccanismo della beffa e del raggio, ciò che vale ancora una volta per le novelle di taglio municipale del Lasca.³ Tale è il caso della beffa giocata in *Cene* II, 6 ai danni di Guasparri del Calandra, del quale è nota ai suoi compagni di abbuffate la paura per streghe, spiriti e malie. Tanto più che l'ingenua vittima, affettando disinvoltura e sicurezza, cerca di dissimulare maldestramente la sua debolezza, con risultati di derisione generale:

[...] doppo cena sempre la sera cicalando, avevano i più nuovi e strani ragionamenti del mondo, dove consumavano mezza la notte, favellando spesso delle streghe, degli incanti, degli spiriti, e di morti. Delle quai cose Guasparri avendo paura grandissima, mostrava non curarle, e si faceva ardito e gagliardo [...]: della qual cosa sendosi coloro aveduti, ne avevano trastullo e piacer grandissimo (ivi, 256).

Non per altro, del resto, quando scatterà la sanzione e il decreto di espulsione da parte del gruppo di Scheggia, Pilucca e il Monaco, la giarda sarà orchestrata come vera e propria parata di maschere infere – i “Cuccubeoni” – sul ponte alla Carraia, per poi dislocarsi al pian terreno dell'abitazione di Guasparri, lugubramente allestito con tanto di addobbi funebri e un corpo «vestito di bianco a uso di battuto» (ivi, 265) nel mezzo.

La beffa, si sarà forse intuito, presuppone un notevole – se non gratuito – dispendio materiale di risorse, un coordinamento puntuale tra i partecipanti e la pianificazione minuziosa della messa in scena. L'impressione che se ne ricava, trattandosi di una beffa che procede per chiusura degli spazi urbani ed espropriazione degli spazi privati (Bragantini 1986, 95-125), è quella di un'ubiquità totale dell'“istanza beffante”. Ma quel che più conta, dalla nostra

³ Riguardo all'elemento magico-spiritistico nelle *Cene*, è stato a più riprese notato che «le malie e i rituali magici, i fantasmi e gli spiriti costituiscono, quasi sempre, i puntelli delle giarde “cittadine” delle *Cene* orchestrate da tre beffatori, lo Scheggia, il Pilucca e il Monaco, diretti discendenti [...] dei decameroniani Bruno e Buffalmacco» (Mauriello 2001, 124).

prospettiva, è che la macchinazione trovi il suo perno in tutto un immaginario popolare di veglie funebri e creature inferi, apparati mortuari e macabre sarabande. Ed è un immaginario convocato al solo scopo di traumatizzare. Così, ad esempio, prende avvio la sventurata notte di Guasparri:

e dopo, a sommo studio entrato il Pilucca in su gli spiriti, e così Zoroastro, tanto dissero e delle streghe e de' morti e della tregenda e de' diavoli, che a Guasparri entrò sospetto grandissimo de l'avversene a ire a casa solo [...]. Ma venuta già l'ora deputata, fece Zoroastro, acciò che Guasparri se n'andasse, trovare i germi, il qual gioco colui aveva più in odio che la peste; sí che Guasparri fu forzato partire, che era mezza notte (ivi, 260).

A ulteriore riprova che la magia, non importa se applicativa o speculativa, naturale o cerimoniale, rientra per intero nell'universo sociale della truffa, del raggio, della vita oziosa e scioperata. Oramai, destituita di ogni tensione speculativa, la credenza magica vale solo come esca per abbindolare il Calandrino di turno: elemento come un altro nel gioco un po' perverso tra beffatori e beffati.⁴

4. *Un caso di chiromanzia*: Le Piacevoli Notti IX, 1

La chiromanzia, ricordiamolo, è una scienza di tipo divinatorio (*divinatio artificiosa*), tramite la quale è possibile prevedere un avvenimento – *eventum* – o il destino del singolo tramite la lettura del palmo delle mani, dacché «non a caso [...], né temerariamente» esse sono delineate, «ma con istabilito ordine della Natura, con ferma legge, e certissima ragione» (Della Porta 1677, 33). Né va taciuto il fatto che, nei tentativi storici di accreditare una chiromanzia lecita, opposta alle *vanae observationes* dei «chiromanti impostori», l'accento sia sempre caduto sul carattere probabilistico-congetturale della previsione chiromantica. Valga per tutte la definizione di Pompeo Sarnelli, da lui affidata

⁴ In quest'ordine di considerazioni rientra anche la novella III, 20 di Matteo Bandello, nella quale - recita la rubrica - si racconta di *una solennissima beffa fatta da una donna al marito, con molti accidenti, per via d'incantagioni*. Eccone un passo: «Conosceva la donna il suo marito esser il più pauroso uomo del mondo e che d'ogni minimo strepito che sentisse la notte moriva di paura, né averebbe avuto ardire la notte andar per casa se non era ben accompagnato e col lume; ed oltre questo, come si parlava di morti o che in qualche luogo si fossero sentiti spiriti, stava dui o tre dí che non era, d'estrema paura che aveva, su la sua. Onde la donna [...] si dispose di far un'alta beffa al marito» (Bandello 1934, 367-368).

al *Proemio* della *Chirofisionomia* dellaportiana ridotta in volgare:

Ella è la Chiromantia una scienza, la quale, per mezzo delle linee della mano, dà chiarissimo inditio del temperamento, e complessione di ciascheduno, e da quello si viene ad indagare con qualche probabilità la lunghezza, o brevità della vita, e le inclinazioni dell'anima (ivi, 4).

A ciò si aggiunga che, al contrario dell'astrologia, cui pure è apparentata per la comune matrice divinatoria, essa non è mai entrata a far parte dei programmi delle università e degli *studia*, salvo «un unico e sfortunato tentativo didattico a Bologna nei primi del Cinquecento» (Zambelli 1996, 177) con Bartolomeo della Rocca, detto Cocles.

Altrettanto raramente essa è entrata a far parte del mondo della novella, e nei casi in cui ciò avviene, non si può dire che il personaggio del chiromante goda di un profilo distinto o di uno spessore autonomo: ridotto a poco più che nuda "funzione" e subito defilato, esso si esaurisce, per così dire, narratologicamente. Così avviene, perlomeno, in una favola di Gianfrancesco Straparola (1480-1557 ca), la IX, 1 delle *Piacevoli Notti*⁵ (1551-1554), il cui intreccio così prende avvio:

[...] trovandosi un giorno il re [Galafro, re di Spagna] a ragionamento con uno chiromante, il quale per commune fama era peritissimo nell'arte, volle ch'egli gli guardasse la mano e dicesse la ventura sua. Il chiromante inteso il voler del re, prese la sua mano e diligentemente mirò ogni linea che in quella si trovava, e guardato che l'ebbe, s'ammutì e pallido nella faccia divenne. Il re vedendo il chiromante muto e bianco nel viso divenuto, conobbe apertamente lui aver veduta cosa che non gli aggradiva. E fattogli buon cuore disse: – Maestro, dite ciò che avete veduto né temete, perciocché quello che voi direte accetteremo allegramente –. Il chiromante assicurato dal re di poter liberamente parlare, disse: – [...] Sappi, o re, che la moglie che sinceramente cotanto ami ti porrà due corna in testa, e però fa mistieri che con somma diligenza la custodissi – (Straparola 2000, 570).

Ma del rituale di divinazione vero e proprio, in questo passo, si dice ben poco, se non che il chiromante «prese la sua mano e diligentemente mirò ogni linea che in quella si trovava». Non è da sottovalutare, del resto, il basso

⁵ È opportuno precisare, tuttavia, che nella raccolta dello Straparola non mancano le novelle di magia simulata (V, 4; VI, 1; X, 1). Ma a risaltare sono soprattutto le novelle di magia nera: la novella di Ortodosio Simeoni (VII, 1) e quella dell'apprendista stregone (VIII, 5). Sulla magia nelle *Piacevoli Notti*, rimandiamo a Bottigheimer 2014, cap. 7 *The Problematics of Magic in Straparola's Tales*.

potenziale scenico ed effettistico dell'esercizio chiromantico, non necessitando esso né di una precisa scenografia cerimoniale, né di un proprio atelier di strumenti da sfoderare nell'atto di divinazione: sono sufficienti una mano e un chiromante che sappia leggerne i segni.

E, a volerne trarre delle considerazioni più generali, è forse da attribuire a questa povertà di elementi spettacolari il fatto che la tradizione rinascimentale della novella si sia interessata solo marginalmente all'ambito della chiromanzia, preferendole altre risorse del *côté* magico.

Fatto sta che il chiromante è depositario di un'*ars* che consente di divinare le sorti individuali; in virtù di questo sapere, egli si presta a funzioni prolettiche sul piano della narrazione. Egli difatti anticipa, prevede, apre uno squarcio sull'avvenire. In tal modo, mette in moto o imprime una virata al corso degli eventi, vuoi alterando la coincidenza temporale tra il vissuto e il conosciuto, vuoi apportando un ulteriore carico cognitivo al soggetto divinato, che in tal modo può mobilitarsi per sconfessare o adempiere quanto gli è stato rivelato sul suo futuro. Delle due possibilità Galafro re di Spagna opta, va senza dire, per la prima:

Il re, questo intendendo, rimase più morto che vivo, e data buona licenza al chiromante, imposegli che la cosa secreta tenesse. Or [...] considerando [...] come schiffar puotesse un sí ignominioso scorno, determinò di mettere la moglie in una forte torre, farla con diligenza servare, e così fece (ivi, 570-571).

Assai più interessante la dinamica del responso chiromantico, tesa tra sgomento, esitazione e risoluzione: dapprima la reazione atterrita del chiromante dopo aver interpretato i *signa* sulla mano; quindi il re che interpreta i *signa* del e sul corpo del chiromante. Non sfuggirà, insomma, come in questo passaggio si instauri un percorso interpretativo doppio o mediato, dal momento che è il re a inferire, se non il contenuto puntuale del verdetto, quantomeno la sua natura penosa dalla reazione fisiologica del chiromante.

Non meno interessante, d'altra parte, è il bisogno di garanzie da parte del chiromante, che va rassicurato del fatto che non gli sarà usata violenza e che il verdetto sarà accolto «allegramente» e di «buon cuore», per funesto o doloroso che possa rivelarsi. I precedenti storici di un atteggiamento contrario da parte di principi, signori o re, d'altronde, non scarseggiano: leggenda vuole che lo stesso Bartolomeo Cocles (1467-1504) fosse fatto assassinare da un sicario dopo aver pronosticato la rovina e la morte violenta del figlio di Giovanni Bentivoglio, signore di Bologna.

5. *Un caso di alchimia: Cene I, 5*

Di tutto il sistema filosofico-religioso centrato sulla magia, l'alchimia è la disciplina più orientata in senso pratico, e diciamo pure procedurale. Difatti, su uno sfondo cosmologico di corrispondenze tra astri e metalli, l'opus alchemico si esplicita materialmente nella trasmutazione delle specie, contravvenendo per questa via ai principi della fisica peripatetica, secondo la quale *species permutari non possunt*. Sarà appena il caso di ricordare, tuttavia, che nel dominio letterario del comico non c'è traccia dei significati mistico-sapientziali che nel corso dei secoli sono stati attribuiti alla trasmutazione alchemica e che ne hanno alimentato il «mito» (Eliade 2001): redimere la materia per redimere sé stessi.

Certo, la figura dell'alchimista è corrente in tutto il repertorio comico del Cinquecento, giù fino al Bartolomeo del *Candelaio* (1582), totalmente assorbito dall'illusione dell'alchimia e destinato a farne le spese, o a Momo nella commedia *l'Alchimista* (1583) di Bernardino Lombardelli. Ma, come queste due sole *silhouettes* comiche stanno a dimostrare, l'alchimia scivola qui sul piano ben più feriale dell'impostura e dell'insana passione dell'oro. Sicché le sue potenzialità vengono presto a restringersi e a fissarsi nelle maschere sceniche del falso alchimista o dell'alchimista che sperpera tempo e sostanze in preda alla sua passione, disposto a «iscusare l'arte» (Bandello 1995, 406) ad ogni nuovo insuccesso. Non troppo diversamente, del resto, dal processo di tipizzazione cui vanno incontro le figure del negromante e dell'astrologo (Radcliff-Umstead 1986; Plaisance 2000). Non sorprende, allora, che il profilo letterario dell'alchimista si trovi pienamente omologato a quegli uomini «materiali e rozzi» che – denuncia Della Porta – «havendo consumato i loro beni» per arricchirsi con l'alchimia, «vanno in ruina e con la vana speranza dell'oro sono beffati» (Della Porta 1560b, 105r).

Una figura solo apparentemente convenzionale è lo sventurato alchimista al centro di *Cene I, 5*. Si tratta di Fazio, orafo pisano che

di poco tempo s'era dato all'alchimia, dietro alla quale consumato aveva gran parte delle sue sostanze, cercando di fare del piombo e del peltro ariente fine; e questa sera, acceso un gran fuoco, attendeva fondere, e per lo caldo, sendo allora di state, teneva l'uscio aperto (Grazzini 1976, 60).

Nel seguito della narrazione l'ufficio alchemico servirà solo da copertura per celare le reali manovre di Fazio orafo: dopo che l'usurario Guglielmo

Grimaldi, colpito a morte non si sa bene da chi per le vie di Pisa, si è introdotto ed è spirato in casa sua, Fazio nasconde il corpo della vittima e si appropria delle sue ricchezze. Fingerà di partire per la Francia a saggiare la purezza dei suoi «pani d'ariento» (ivi, 67), per poi rivenderli in caso di esito positivo. Ma la verità è un'altra: mentre tutta Pisa si burla di lui pensando che abbia «dato la volta e impazzato, come molti, in quella maledizione dell'alchimia» (ivi, 70), Fazio fa vela verso Marsiglia per «annoverare i suoi denari» (*Ibidem.*) – ossia quelli sottratti all'usuraio assassinato – alle banche del posto e farsene fare due lettere di credito. La novella avrà esito drammatico, dal momento che la moglie del protagonista rivelerà al magistrato di giustizia le colpe di Fazio, condannandolo ad una esecuzione in pubblica piazza. Dopodiché anche lei, novella Medea, sgozzerà i due figlioletti e si darà la morte sul patibolo del marito, davanti agli occhi increduli dei cittadini pisani accorsi.

Al di là dello sbocco luttuoso della vicenda, e di conseguenza del suo registro tragico e “compassionevole”, il dato singolare è che l'orafo del Lasca rappresenta una variazione tutt'altro che epidermica sulla figura dell'alchimista in preda alla passione per l'oro. Fazio è soprattutto abile a sfruttare l'eco sociale di questa figura, a convogliare sulla propria immagine pubblica i tratti caratteristici di un tipo già delineato socialmente, prim'ancora che letterariamente. Quella che si appresta a diventare una maschera comica è già tutta qui, calcata da Fazio orafo nella sua cifra più vulgata e tipica: oggettivata, per così dire, “dal di dentro” in funzione di schermo e di alibi per maneggi ben più lucrosi.

BIBLIOGRAFIA

ADRIANI, MAURILIO (1970) *Italia magica: la magia nella tradizione italiana*, Roma, Biblioteca di storia patria.

BANDELLO, MATTEO (1934) *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. Flora, Milano, Mondadori.

BINSWANGER, LUDWIG (1964) *Tre forme di esistenza mancata*, Milano, Il Saggiatore.

BOCCACCIO, GIOVANNI (1980) *Decameron*, a cura di V. Branca, Torino, Einaudi.

BOTTIGHEIMER, RUTH B. (2014) *Magic tales and Fairy Tale Magic: From Ancient Egypt to the Italian Renaissance*, Palgrave Historical Studies in Witchcraft and Magic, London, Palgrave Macmillan.

BRAGANTINI, RENZO (1986) *Il riso sotto il velame: la novella cinquecentesca tra l'avventura e la norma*, Firenze, Olschki.

CARDINI, FRANCO (1993) *Le "novelle di magia" di Giovanni Sercambi*, in Id., *Le mura di Firenze inargentate*, Palermo, Sellerio, 106-176.

CURTI, ELISA - PALMA, FLAVIA (2022) (a cura di), *La novella italiana dal Decameron al Rinascimento*, «Schede Umanistiche», XXXVI/1.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1560a) *Magiae Naturalis Sive De Miracolis Rerum Naturalium Libri III [...]*, Antverpiae, Christophori Plantini, MDLX.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1560b) *De i miracoli et maravigliosi effetti dalla natura prodotti. Libri IIII [...]*, Venezia, Lodovico Avanzi, MDLX.

DELLA PORTA, GIOVAN BATTISTA (1677) *Della Chirofisionomia Overo Di quella Parte della Humana Fisionomia, che si appartiene alla Mano Libri II [...]*. Tradotti da un Manoscritto Latino dal signor Pompeo Sarnelli Dottor dell'una, e l'altra Legge, Napoli, Antonio Bulifon.

ELIADE, MIRCEA (2001) *Il mito dell'alchimia seguito da L'alchimia asiatica*, Torino, Bollati Boringhieri.

FEDERICI VESCOVINI, GRAZIELLA (2021) *Medioevo magico: la magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Santarcangelo di Romagna (Rn), Rusconi.

GIARDINI, MARIA PIA (1965) *Tradizione popolari nel Decameron*, Firenze, Olschki.

GIBELLINI, PIETRO (2014) *Introduzione a M. Bandello, Novelle bresciane*, a cura di P. Gibellini, Brescia, Marco Serra Tarantola.

GRAZZINI, ANTONFRANCESCO (1976) *Le Cene*, a cura di R. Brusagli, Roma, Salerno.

LAVENIA, VINCENZO (2012) *Stregoneria e Inquisizione*, in *I vincoli della natura: magia e stregoneria nel Rinascimento*, a cura di G. Ernst e G. Giglioni, Roma, Carocci, 185-201.

MAURIELLO, ADRIANA (2001) *Dalla novella "spicciolata" al "romanzo: i percorsi della novellistica fiorentina nel secolo XVI*, Napoli, Liguori.

MAUSS, MARCEL, (1966) *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, in Id., *Sociologie et anthropologie: précédé d'une Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss par Claude Lévi-Strauss*, Paris, PUF, 3-141.

MENETTI, ELISABETTA (2005) *Enormi e disoneste: le novelle di Matteo Bandello*, Roma, Carocci.

MONTESANO, MARINA (2000) *"Fantasima, fantasima che di notte vai": la cultura magica nelle novelle toscane del Trecento*, Roma, Città Nuova.

NIGRO, SALVATORE S. (1983) *Le brache di San Grifone: novellistica e predicazione tra '400 e '500*, Roma-Bari, Laterza.

PARABOSCO, GIROLAMO (2005) *Diporti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno.

PLAISANCE, MICHEL (2000) *Dal "Candelaio" di Giordano Bruno a "Lo Astrologo" di Giovan Battista Della Porta*, in *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 263-276.

RADCLIFF-UMSTEAD, DONALD (1986) *The Sorcerer in Italian Renaissance Comedy*, in *Comparative critical approaches to Renaissance comedy*, edited by D. Beecher and M. Ciavolella, Ottawa, Dovehouse, 73-98.

STRAPAROLA, GIOVAN FRANCESCO (2000) *Le piacevoli notti*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno.

ZAMBELLI, PAOLA (1996) *L'ambigua natura della magia: filosofi, streghe, riti nel Rinascimento*, Venezia, Marsilio.

Abstract-Riassunti

Giulio Sodano, *La Napoli di Della Porta: dalla città imperiale alla città inquieta*

Abstract In the sixteenth century the capital of the kingdom assumed the main characters of modern city that will characterize it for a long time. The “politics of the capital” carried out by the monarchy makes the city a large metropolis, proud of its size. Inside the aristocracy, ancient and new, with its consumption feeds the cultural market. But growth also has very negative implications, with a chaotic dimension and the emergence of social tensions, which with the appearance of the seventeenth century crisis make the climate restless.

Keywords: Naples, 16th century, aristocracy.

Riassunto Nel XVI secolo la capitale del Regno assume i principali caratteri di città moderna che la connoteranno lungamente. La “politica della capitale” portata avanti dalla monarchia fa della città una grande metropoli, orgogliosa delle sue dimensioni. Al suo interno l’aristocrazia, antica e nuova, con i suoi consumi alimenta il mercato culturale. Ma la crescita presenta anche risvolti assai negativi, con una dimensione caotica e l’emergere di tensioni sociali, che con l’affacciarsi della crisi del Seicento rendono il clima inquieto.

Parole chiave: Napoli, XVI secolo, aristocrazia.

Elena Candela, *Il teatro di Della Porta tra Cinque e Seicento: squarci di realtà napoletana*

Abstract This study intends to propose a new reflection on della porta's theatre. Examining two comedies by the author, *La Turca* and *La Tabernaria*, which probably mark the beginning and end of his theatrical production, the textual examination, through clues given by some significant findings: structural and historical-autobiographical, in the first comedy and socio-cultural, with references to Neapolitan places and customs, specific to the time, aims to demonstrate that della Porta's two comedies, but not only those, can indicate how the theater is central in della Porta's production, both scientific and literary and not affected by his youth, like the author. wants to make people believe. But above all in the second comedy, the attention focused on the new evolving linguistic theatrical proposals – the reflected dialect literature – is highlighted, having Basile and Cortese as representatives, with whom he shared participation in various Academies that arose at that time in Naples and the surrounding area. Even his theatre, like his scientific works, however, was monitored by the Inquisition, and this does not mean that it can be considered an epigon of an asphyxiated cultural tradition, closed in the rooms of stately palaces, but on the contrary, in step with the times and at a European level, the Neapolitan playwright makes it grow on a lively innovative system, drawing on artistic and social reality and looking with great interest at the theatrical technique of the emerging Commedia dell’Arte.

Keywords: Theater of Giovan Battista Della Porta; *La Turca*; *La Tabernaria*; “reflected dialect literature”.

Riassunto Questo studio intende proporre una nuova riflessione sul teatro dellaportiano. Prendendo in esame due commedie dell'autore, *La Turca* e *La Tabernaria*, che probabilmente segnano l'inizio e la fine della sua produzione teatrale, la disamina testuale, attraverso indizi dati da alcuni rilievi significativi: strutturali e storico-autobiografici, nella prima commedia e socio-culturali, con riferimenti a luoghi e costumi napoletani, propri del tempo, vuole giungere alla dimostrazione che le due commedie di della Porta, ma non solo quelle, possono indicare come il teatro sia centrale nella produzione dellaportiana sia scientifica che letteraria e non vezzo della sua giovinezza, come l'A. vuol far credere. Ma soprattutto nella seconda commedia si evidenzia l'attenzione mirata alle nuove proposte teatrali linguistiche in evoluzione – la letteratura dialettale riflessa – aventi come rappresentanti Basile e Cortese, con i quali condivideva la partecipazione a varie Accademie sorte in quel tempo a Napoli e dintorni. Anche il suo teatro, come i suoi lavori scientifici, però fu sorvegliato dall'Inquisizione, e non per questo si può considerare epigono di una tradizione culturale asfittica, chiuso nelle sale dei palazzi signorili, ma di converso, al passo coi tempi e a livello europeo, il drammaturgo napoletano lo fa crescere su un impianto vivacemente innovativo attingendo alla realtà artistica e sociale e guardando con molto interesse alla tecnica teatrale dell'imperante Commedia dell'Arte.

Parole chiave: Teatro dellaportiano; *La Turca*; *La Tabernaria*; “letteratura dialettale riflessa”.

Anna Cerbo, *Forme e tecniche combinatorie di comico e tragico nel teatro di Della Porta*

Abstract The essay identifies innovative aspects of Giovan Battista della Porta's rich theatre production, focusing mainly on the combination method of comic with tragic and tragic with comic to write respectively serious comedy (such as *La Sorella* and *La Furiosa*) and tragicomedy (such as *La Penelope* and *Il Georgio*). It is true that Della Porta aims for the theatricality of literary comedy, especially through a bold linguistic experimentalism.

Keywords: Commedia, tragedy, tragicommedia, combinatory technique.

Riassunto Il saggio individua gli aspetti innovativi della ricca produzione teatrale di Giovan Battista della Porta, soffermandosi soprattutto sul metodo di combinazione del comico col tragico e del tragico col comico per dar vita rispettivamente a commedie serie (come *La Sorella* e *La Furiosa*) e a tragicommedie (come *La Penelope* e *Il Georgio*). Vero è che Della Porta punta alla teatralità della commedia letteraria attraverso nuove tecniche e nuovi contenuti, in particolare attraverso un ardito sperimentalismo linguistico.

Parole chiave: Commedia, tragedia, tragicommedia, tecniche combinatorie.

Marzia Pieri, *La commedia «di situazione» e il tragicomico*

Abstract Della Porta's dramaturgy inaugurated in Naples a literary theater formally Aristotelian and aristocratic in purpose, in truth founded on the centrality of the fable and on the grotesque and expressionistic deformation of the characters, which immediately reached, through the academies and professional actors, a vast popular audience throughout Europe.

Keywords: Comedy, grotesque, Commedia dell'Arte, magic, captain.

Riassunto La drammaturgia di Della Porta inaugura a Napoli un teatro letterario formalmente aristotelico e di destinazione aristocratica, fondato sulla centralità della favola e sulla deformazione grottesca e espressionistica dei personaggi, che subito raggiunge, per il tramite delle accademie e degli attori di mestiere, un vasto pubblico popolare in tutta Europa.

Parole chiave: Commedia, grottesco, Commedia dell'Arte, magia, capitano.

Piermario Vescovo, *"Funzione Della Porta". Per la tradizione del teatro italiano*

Abstract The expression "funzione Della Porta" (Della Porta function) aims to indicate a specific feature in the history of Italian theatre and of theatre made in the Italian way, by pointing out the diffusion and the resonance of his comedies (which preserve his relative authorship even when reduced in the form of a *scenario*), and by focusing both on what comes before Della Porta's experience, in Italy and in Naples, and on what determines its spreading throughout Europe, as regards text transmission and free performing rearrangements.

Keywords: Della Porta; texts; *scenari*; printed dramaturgy.

Riassunto Con l'etichetta di "funzione Della Porta" si intende indicare, nel tratto caratterizzante della diffusione e fortuna delle sue commedie (in particolare di una conservazione di paternità relativa anche nelle loro libere riduzioni in forma di "scenario"), un tratto caratterizzante della storia del teatro italiano e all'italiana, da ciò che precede l'esperienza di Della Porta, dall'Italia e a Napoli, a ciò che la proietta in un quadro di diffusione europea, nella trasmissione del testo e nella libera rielaborazione spettacolare.

Parole chiave: Della Porta; testi; scenari; drammaturgia a stampa.

Francesco Cotticelli, *Della Porta e il teatro dell'Arte. Un problema aperto*

Abstract The essay focuses on the relationship between Della Porta's theatre and improvising strategies, by examining some evidence, such as Perrucci's treatise, the *soggetti* of *Trappolaria* and the playwright's comedy text. It is important to reflect that the author is not only an inspiration source for plots and a potential writer of canevases, but also a model for those rhetorical strategies and textual materials upon which the work of improvising actors is based.

Keywords: Commedia dell'Arte; *Trappolaria*; Perrucci; Improvisation; comic plot outlines (*soggetti*).

Riassunto Il saggio si concentra sulla relazione fra il teatro di Della Porta e le strategie dell'improvvisazione esaminando alcune testimonianze, come il trattato di Perrucci, i soggetti de *La Trappolaria* e l'opera del drammaturgo. Si riflette sul fatto che l'autore non è soltanto un ispiratore di trame e un potenziale estensore di canovacci, ma anche un modello di quelle strategie retoriche e di quei materiali su cui si basa il lavoro degli attori che improvvisano.

Parole chiave: Commedia dell'Arte; *Trappolaria*; Perrucci; improvvisazione; soggetti comici.

Ignacio Rodulfo Hazen, *Giovanni Battista della Porta e il suo teatro nelle biblioteche napoletane tra Cinque e Seicento*

Abstract Book lists in *post mortem* inventories provide a most valuable insight into Neapolitan cultural life during the Spanish Viceroyalty. This essay addresses the lives and libraries of seven Neapolitan figures of the sixteenth and seventeenth centuries which shed light on the variegated reception of Giovan Battista della Porta's scientific and dramatic works.

Keywords: Cultural history, Kingdom of Naples, History of theatre, History of libraries, Giovan Battista della Porta.

Riassunto Gli elenchi di libri contenuti negli inventari *post mortem* sono delle fonti preziose per conoscere la vita culturale a Napoli durante l'età vicereale. Attraverso lo studio di sette personaggi partenopei di diversi ceti dei secoli XVI e XVII possiamo tracciare un'immagine sulla pluralità dei lettori delle opere scientifiche e drammatiche di Giovan Battista della Porta.

Parole chiave: Storia culturale, Regno di Napoli, Storia del teatro, Storia delle biblioteche, Giovan Battista della Porta.

Luca Vaccaro, «*Ventre che non rode, mal volentier ode*». *Esempi di dialettica del cibo nel teatro dellaportiano*

Abstract The Comedy, writes Della Porta in the Prologue of the *Trappolaria*, is «primarily female» and wishes, in order to show itself in all its «cleanliness», to add «to its native beauty» a certain aesthetic artifice, fueled by a «ready language, witty, facetious, festive and joking». From this point of view, «the dialectic of food» constitutes one of the linguistic and rhetorical codes in which the surprising of Aristotelian origin finds its immediate sensitive and corporeal translations in the logic of the «*Buccolica*» and the «*pappamondo*». This is a poetic and ideological break which, in addition to favoring the farcical nature of the plays, projects Della Porta's Theater beyond the classical structures of Regular Comedy.

Keywords: Farce, *gliommero*, «*Buccolica*», *ars coquinaria*, rhetoric, parasite.

Riassunto La commedia, scrive Della Porta nel Prologo della *Trappolaria*, è «primieramente femina» e desidera, al fine di mostrarsi in tutta la sua «lindezza», aggiungere «alla sua bellezza natia» un certo artificio estetico, alimentato da una «lingua pronta, arguta, faceta, festosa e mottegevole». Da questo punto di vista, «la dialettica del cibo» costituisce uno dei codici linguistici e retorici, in cui il *sorprendente* di matrice aristotelica trova le sue immediate traduzioni sensibili e corporee nelle logiche della «Buccolica» e del «pappamondo». Si tratta di uno strappo poetico e ideologico che, oltre a favorire l'andamento farsesco delle *pièces*, proietta il teatro di Della Porta al di là delle strutture classicheggianti della commedia regolare.

Parole chiave: Farsa, *gliommero*, «Buccolica», *ars coquinaria*, retorica, parassita.

Valerio Cellai, *Tra Firenze e Napoli: Il Rapporto tra un'inedita commedia fiorentina e la Fantesca di Della Porta*

Abstract This essay aims to show some contact points between Della Porta's *Fantesca* comedy and an unpublished 16th-century Florentine play. It will then proceed by presenting the text contained within manuscript 836 in Yale's Beinecke Library, and then look at structural convergences, date issues and some philological findings. All these data make it possible to postulate that Della Porta's comedy is derived from this unpublished Florentine play.

Keywords: *Fantesca*; Florentine play; Beinecke Library of Yale.

Riassunto Il presente saggio intende mostrare i punti di contatto tra la commedia *Fantesca* del Della Porta e un'inedita pièce teatrale fiorentina del secolo XVI. Si procederà quindi presentando il testo contenuto all'interno del manoscritto 836 della Beinecke Library di Yale, per poi osservare le convergenze strutturali, la datazione e alcuni rilievi filologici. Tutti questi dati permettono di postulare che la commedia del Della Porta sia derivata da questa inedita commedia fiorentina.

Parole chiave: *Fantesca*; commedia fiorentina; Beinecke Library di Yale.

Beatrice Righetti, *Veleni, menzogne, segreti e trame: Bandello in Della Porta (Gli duoi fratelli rivali) e Shakespeare (Much Ado About Nothing)*

Abstract This essay aims to fill a void in Shakespearean source studies by comparing William Shakespeare's *Much Ado about Nothing* (1598-9) to the Neapolitan dramatist Giovanni Battista Della Porta's *Gli duoi fratelli rivali* (1601). Peculiar attention will be given to the characterization of lying, and slandering in particular, as poison and to its unstable function as either a dramatic clog or a heuristic tool in both plays.

Keywords: Della Porta; Shakespeare; source studies; slander; poison.

Riassunto Colmando un vuoto nei *source studies* shakespeariani, il presente contributo comparagli analoghi *Gli duoi fratelli rivali* (1601) di Giovanni Battista Della Porta e *Much Ado*

About Nothing (1598-1599) di William Shakespeare, legati tra loro dalla novella bandelliana I.XXII. L'analisi si concentrerà sulla caratterizzazione della menzogna come veleno e mostrerà come questa sia un mero meccanismo drammatico o un espediente euristico a seconda dell'opera in cui si trova.

Parole chiave Della Porta; Shakespeare; source studies; calunnia; veleno.

Monica Pavesio, *Modelli italiani nella commedia francese secentesca: gli adattamenti del teatro di Della Porta*

Abstract The study analyses the three seventeenth-century French adaptations of Della Porta's comedies: the two plays of Rotrou (*Célie et le Roy de Naples*, adapted in 1646 from *I due fratellirivali* and *La Sœur* in 1647 from *La Sorella*) and Tristan L'Hermite's comedy (*Le Parasite* adapted in 1654 from De Fornaris's *Angelica* derived from *Olimpia*), to examine how the two French playwrights understood the modernity and theatricality of Della Porta's comedies better than it has been believed until today.

Keywords: theatre, the late 16th century Italian comedy, 17th century French comedy, adaptation, Commedia dell'Arte.

Riassunto Lo studio analizza i tre adattamenti francesi secenteschi delle commedie di Della Porta: le due *pièces* di Rotrou (*Célie et le Roy de Naples*, adattata nel 1646 da *I due fratelli rivali* e *La Sœur*, tratta da *La Sorella* nel 1647) e la commedia di Tristan L'Hermite (*Le Parasite* adattata nel 1654 dall'*Angelica* di De Fornaris, che a sua volta deriva dall'*Olimpia*), per evidenziare come i due drammaturghi francesi abbiano compreso meglio di quanto si sia creduto fino ad oggi, la modernità e la teatralità delle commedie del grande erudito napoletano.

Parole chiave: teatro, commedia italiana tardo cinquecentesca, commedia francese secentesca, adattamento, Commedia dell'Arte.

Paula Gregores Pereira, *Da Della Porta a Calderón: alcune proposte ipotestuali*

Abstract Although Giovan Battista della Porta's influence at European level is well known, the concrete impact of his dramatic production still needs to be studied in depth. For this reason, we will analyse the influence of Della Porta's theatre on 17th-century Spanish literature, with particular emphasis on the production of the renowned playwright Pedro Calderón de la Barca.

Keywords: Della Porta, Calderón, theater, *La Cintia*, *Manos blancas no ofenden*.

Riassunto Anche se è noto l'influsso che Giovan Battista della Porta ebbe a livello europeo, è ancora da studiare in profondità l'impatto concreto della sua produzione drammatica. Perciò, in questa sede si analizzerà l'influenza del teatro dellaportiano sulla letteratura spagnola del Seicento, facendo particolare attenzione alla produzione del celebre drammaturgo Pedro

Calderón de la Barca.

Parole chiave: Della Porta, Calderón, teatro, *La Cintia*, *Manos blancas no ofenden*.

Elena E. Marcello, *Per uno studio della ricezione di Della Porta nel teatro spagnolo dei Secoli d'Oro. Stato dell'arte e percorsi d'indagine*

Abstract Approximation of the current state of studies on Della Porta's reception in Spanish theatre between the 16th and 17th centuries and identification of the main avenues of investigation (circulation of texts, adoption of scientific knowledge for dramatic purposes, parallels concerning motifs, genres or teatral types) starting with the case of Lope de Vega.

Keywords: Della Porta – Lope de Vega – Spanish Golden Age Theatre – Reception.

Riassunto Approssimazione allo stato attuale degli studi sulla ricezione di Della Porta nel teatro spagnolo tra Cinque e Seicento e individuazione dei principali percorsi d'indagine (circolazione dei testi, adozione dei saperi scientifici per fini drammatici, paralleli concernenti motivi, generi o tipi teatral) partendo dal caso di Lope de Vega.

Parole chiave: Della Porta – Lope de Vega – Teatro dei Secoli d'Oro spagnoli – Ricezione.

Paologiovanni Maione, «*Che riempia di Tragedie tutti i Theatri del Mondo*»: modelli dellaportiani nelle commedije pe mmuseca

Abstract Della Porta's theatrical production has a deep impact on the plots and on the dramaturgical strategies adopted. The librettists of this comic genre resort to his repertoire to justify their daring choices or their reassuring themes, considering the great playwright as an invaluable model. It is possible to recognize some influences and echoes even in the texts which seem to be extremely far from his *corpus*. The essay examines the repertoire of the *commedeja* and emphasizes the derivations without neglecting the principle of the Neapolitan musical comic theatre as a collector of multiple literary and performative experiences. Della Porta is always mentioned in the prefaces along with a group of renowned figures from the national and international literature, in order to provide prestige to the work of these writers/practitioners, but we also need to consider those performative categories which do not leave traces behind them.

Keywords: Della Porta; *commedeja pe museca*; comic theatre; 18th century; librettos.

Riassunto Il teatro di Della Porta nell'esperienza della *commedeja per musica* primo settecentesca ha una notevole ricaduta nelle trame e nei meccanismi drammaturgici messi in campo. I librettisti del genere comico a lui ricorrono per giustificare scelte ardite e tematiche rassicuranti ergendo il grande intellettuale a uno dei modelli imprescindibili. Anche in quei testi apparentemente lontani dalle influenze dellaportiane è possibile ravvisare ascendenze ed echi. In questa occasione si passa in rassegna il repertorio della *commedeja* sottolineando le

filiazioni senza mai perdere di vista la grande onnivorità del teatro comico musicale napoletano costruito su esperienze letterarie e performative disparate. Se Della Porta, insieme con un rivelato stuolo di “eccellenti” nomi della letteratura nazionale e internazionale, fa bella mostra di sé nelle prefazioni delle commedie dando autorevolezza all’intraprendente lavoro svolto da questi uomini di scena, c’è da fare i conti con tutte quelle altre categorie performative che spesso non lasciano tracce indelebili.

Parole chiave: Della Porta; *commedeja pe museca*; teatro comico; secolo XVIII; libretti.

Franco Perrelli, *Della Porta sulle scene e nella critica teatrale del Novecento italiano*

Abstract The essay offers a survey of stagings of Della Porta’s theatre in Italy during the 20th century, and identifies two mainstreams: on the one hand, the national interest in reviving an Italian canon, on the other the approach of a Neapolitan style searching for its own roots.

Keywords: Della Porta; 20th century; Bragaglia; Neapolitan style; *Tabernaria*.

Riassunto Il saggio presenta una panoramica delle messinscene del teatro di Della Porta nel Novecento in Italia, individuando due principali linee di tendenza: da un lato, l’interesse nazionale per il rilancio di un canone italiano, dall’altro, l’approccio di uno stile napoletano alla ricerca delle sue radici.

Parole chiave: Della Porta; Novecento; Bragaglia; napoletanità; *Tabernaria*.

Clementina Gily Reda, *Immagini e volti dello stage, simbolo e topos del mondo che diviene*

Abstract In the 1500s, people like Giordano Bruno and Giova Battista della Porta were living in the same city and were exposed to the same intellectual influences, which inevitably meant that some of their theories had a lot in common: this is the case with Magic. In fact, the two books written by these authors on the subject have the same title: *De Magia*. Although each author presents new and different ideas, the overriding concept in both is that Magic is to be interpreted as the Science of the sensible. Della Porta develops a kind of ante-litteram encyclopedia, complete with illustrations, which have nothing to do with classic magic rituals to ward off evil or to predict the future. Bruno, on the other hand, develops a whole new way of thinking, because he immediately accepts the Copernican revolution, and uses it as his starting point for a critique of Aristotle; and the balanced view presented in *De Magia* seems very relevant today. This article compares these two visions, key contributions to sixteenth century thought.

Keywords: Giordano Bruno, Giovan Battista della Porta, Magic, Sensitive Knowledge, Astrology.

Riassunto Nel Cinquecento personaggi come Giordano Bruno e Giova Battista della Porta

vivevano nella stessa città e godevano degli stessi contributi intellettuali che inevitabilmente portavano ad assomigliare le loro teorie su molti punti: è il caso della Magia. Infatti, i due libri sul tema che essi scrissero portano lo stesso nome, *De Magia*. E tra le tante originalità di ciascuno spicca la stessa concezione comune che con Magia si debba intendere la scienza del sensibile: Della Porta sviluppa una sorta di enciclopedia ante-litteram, fornita di figure, del tutto estranea alle pratiche di magia comunemente rivolte al maleficio e alla previsione, Bruno, invece, realizza un nuovo modo di pensare, perché accetta subito la rivoluzione copernicana, e su questa base elabora una critica ad Aristotele che nel *De Magia* raggiunge un equilibrio molto attuale. Quest'articolo paragona queste due visioni, contributo chiave della storia del pensiero cinquecentesco.

Parole chiave: Giordano Bruno, Giovan Battista della Porta, Magia, conoscenza sensibile, astrologia.

Saggi

Alfonso Paoletta, *Per una bibliografia ragionata del teatro dellaportiano*

Abstract Della Porta's theatrical bibliography occupies one of the largest sectors of his entire bibliographic production. The essay orders the notable material by sectors in order to provide a greater and more immediate understanding of the varied and multifaceted production of this Neapolitan author.

Keywords: National Edition of the Works of G. B. della Porta; Editions of individual works; Miscellaneous editions; Critical essays.

Riassunto La bibliografia teatrale di Della Porta occupa uno dei settori più corposi dell'intera produzione bibliografica. Il saggio ordina per settori il notevole materiale in modo da fornire una maggiore e più immediata comprensione della variegata e multiforme produzione di questo autore napoletano.

Parole chiave: Edizione Nazionale delle Opere di G. B. della Porta; Edizioni delle singole opere; Edizioni miscellanee; Saggi critici.

Andrea Agosta, *Alchimia e cultura magica nella novella del Cinquecento. Bandello, Straparola, il Lasca*

Abstract The contribution aims to investigate the relationships between the literary genre of the novella and the universe of magic during the sixteenth century. Some figures of necromancers, fortune-tellers and alchemists will therefore be examined in the collections of Matteo Bandello, Antonfrancesco Grazzini and Giovan Francesco Straparola. We will verify,

through these examples, how the world of the arcane, alchemy and divination were received by the genre of novela, in what ways and according to what narrative purposes.

Keywords: Novella, Magic, Sorcery, Beffa.

Riassunto Il contributo intende indagare i rapporti tra genere letterario della novella e dimensione magica nel corso del XVI secolo. Saranno quindi prese in esame alcune figure di negromanti, chiromanti e alchimisti presenti nelle raccolte di Matteo Bandello, Antonfrancesco Grazzini e Giovan Francesco Straparola. Verificheremo, tramite queste occorrenze, come il mondo dell'arcano, dell'alchimia e della divinazione siano stati accolti dall'esercizio novellistico, con quali modalità e secondo quali finalità narrative.

Parole chiave: Novella, Magia, Sortilegio, Beffa.