



Lo sguardo mosaico delle ambigue verosimiglianze.
Fra l'illusione della verità e la teatralità dell'illusione.
La voce dei *parerga*: lo statuto del «personaggio rappresentativo» nei *Mémoires* di Goldoni e nella *Vita* di Alfieri.

Il *parergon* come concetto per la didascalia nel teatro moderno.
«Pulicenella»: «essere» e «non essere» di una maschera.



In copertina l'acquaforte di Giuseppe Maria Mitelli (Bologna, 1634-1718), *Maschera a tutte l'ore* (1698), proveniente dalle Collezioni d'Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna (2508, Rep.1/443). Il personaggio riprodotto, a figura intera, rappresenta la maschera teatrale e la «Morte mascherata, che spia in incognito il mondo dei vivi»: sotto l'apparenza del bel volto di una liutista, si scopre infatti il teschio, che rinvia al concetto di *larva* carnevalesca e al tempo circolare del rito e della festa. In basso, sotto il margine, si legge l'iscrizione «Maschera a tutte l'ore / Sul corso canta, e sona / Con questo suo tenore. / SE CONOSKER MI VOI MI / SCOPRIRAI!». Per un cenno bibliografico si veda B. FORESTI, *Morte a Bologna: per una proposta di lettura della 'Maschera sul Corso' di Giuseppe Maria Mitelli*, in *Memento mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Atti del Convegno internazionale (Torino, 16-18 ottobre 2014), a cura di M. Piccat, L. Ramello, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 245-252.

Luca Vaccaro è professore a contratto di Letteratura teatrale italiana presso il Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica dell'Università di Bologna (Laboratorio). Segretario di redazione di «Schede Umanistiche. Antichi e Moderni», fa parte dei Comitati Scientifici dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese (ARUB) e del Centro Internazionale di Studi 'Giovann Battista della Porta', di cui è socio-fondatore. I suoi studi vertono sulla filologia epistolografica di Antico Regime e sulla letteratura teatrale italiana cinque-secentesca e novecentesca. Ha pubblicato saggi sul dramma in musica bolognese, su Luigi Pirandello ed Eduardo De Filippo. Da ultimo «*Quant'è bello 'o culore d' 'e pparole*». Dal romanzo di guerra di Gennaro alle occhiate di Amalia nella Napoli milionaria! di Eduardo, in *Antologia Teatrale. Atto secondo*, a cura di A. Lezza, M. Caiazza e E. Ferrauto, Napoli, Liguori, 2021.



ISSN 1122-6323
€ 30,00

Anno XXXV/2, nuova serie



Schede Umanistiche / ANTICHI e Moderni
nuova serie anno
XXXV/2 2021



ANNO XXXV/2
2021

SCHEDE UMANISTICHE / ANTICHI e Moderni

Ambigue verosimiglianze nel teatro dal Seicento a oggi

a cura di
Luca Vaccaro

SCHEDE UMANISTICHE

ANTICHI

e Moderni

XXXV/2

2021

Maturandum.



DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA
CLASSICA E ITALIANISTICA
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA



Schede Umanistiche
Rivista semestrale dell'Archivio Umanistico Rinascimentale Bolognese
ANVUR: A

Direttore responsabile
Leonardo Quaquarelli

Comitato scientifico

Luisa Avellini, Andrea Battistini †, Francesco Bausi (Università di Firenze), Marco Antonio Bazzocchi, Carla Bernardini (Collezioni Comunali d'Arte, Bologna), Concetta Bianca (Università di Firenze), Cécile Caby (Université Lyon), Elisa Curti (Università Ca' Foscari, Venezia), Angela De Benedictis, Jeroen De Keyser (Università di Torino), Perrine Galand (École Pratique des Hautes Études, Paris), Elena Gatti (Sistema Bibliotecario di Ateneo, Università di Bologna), Marc Laureys (Universität Bonn), Lara Michelacci, Mauro Novelli (Università di Milano), Giuseppe Olmi, Marianne Pade (Aarhus University), Fulvio Pezzarossa, Ezio Raimondi †, Paolo Rosso (Università di Torino), Francesco Sberlati, Fiorenza Tarozzi †, Oreste Trabucco (Università di Bergamo), Paola Vecchi, Diego Zancani (Balliol College, Oxford)

Redazione

Luca Vaccaro

«Schede Umanistiche» è una rivista internazionale e pubblica articoli in italiano, inglese, francese e spagnolo. Ogni testo inviato alla Redazione è reso anonimo e sottoposto al processo di peer review, che consiste nell'esame di almeno due valutatori anonimi, il cui parere motivato scritto verrà comunicato all'autore, insieme al giudizio finale favorevole o sfavorevole alla pubblicazione. I documenti della valutazione sono archiviati presso la Redazione.

Amministrazione

I libri di Emil di Odoia srl
Via Carlo Marx 21 – 06012 Città di Castello – Tel. (051) 4853205

Abbonamenti annuale doppio numero:

conto corrente IBAN: IT43M0888337070020000202355 – BIC/SWIFT: CCRCIT2TBDB
Italia € 48,00 | Estero € 58,00 – Via aerea € 70,00
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n.5. 963 del 3.4.1991

ISBN 978-88-6680-362-1
ISSN: 1122-6323

©2022

I libri di Emil di Odoia srl
Via Carlo Marx, 21 – 06012 Città di Castello (PG)
www.ilibridiemil.it
Finito di stampare nel mese di Luglio 2022
da Gesp – Città di Castello (PG)

Ambigue verosimiglianze nel teatro dal Seicento a oggi

a cura di Luca Vaccaro

Iniziativa Dipartimenti di Eccellenza MIUR (L. 232 del 01/12/2016)



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DI FILOLOGIA CLASSICA
E ITALIANISTICA

Introduzione

Dune di sabbia.

Lo sguardo mosaico delle ambigue verosimiglianze

Luca Vaccaro

Carnevale se chiamava Vicienzo,
teneva e 'ccoglie d'oro e 'o pesce 'argiento
(Antico distico popolare campano, Maddaloni)¹

Fra l'illusione della verità e la teatralità dell'illusione

Che cosa intendiamo quando parliamo di *ambigue verosimiglianze*? Non è facile dirlo, anche se bisogna ammettere che l'espressione ci dà l'idea di avere tra le mani qualcosa di sufficientemente chiaro. Partiamo dal privilegio accordato da Roland Barthes, Gérard Genette e Philippe Hamon alla legge della *verosimiglianza* in letteratura, e più precisamente il loro invito a considerare l'arte come un sistema di valori istituzionalizzati che assicurano al ricevente la leggibilità e la trasmissione di un codice ideologico per mezzo di codificazioni e di norme "implicite" ed "esplicite".² Gérard Genette, da questo punto di vista, sembra non avere molti dubbi: ogni

¹ Cfr. R. DE SIMONE, A. ROSSI, *Carnevale si chiamava Vincenzo. Rituali di carnevale in Campania*, con la collaborazione di P. Apolito, E. Bassano, G. Marzano e del Gruppo di ricerche antropologiche dell'Università di Salerno, Roma, De Luca, 1977, p. 103: «Carnevale si chiamava Vincenzo / aveva i testicoli d'oro e il pene d'argento».

² PH. HAMON, *Un discours contraint*, «Poétique», 16, 1973, pp. 411-445.

opera letteraria, a suo giudizio, «tende a costruirsi in un monumento di reticenza e d'ambiguità», agendo tra le mani dell'autore come un «oggetto silenzioso» che attende solo di convertirsi in «puro spettacolo».³ Del resto, la definizione che ci conduce alla nozione aristotelica di *verosimile* – come ci rammenta Roland Barthes – poggia su due nuclei concettuali: sull'«idea di *generale*, in quanto si oppone all'idea di *universale*», da cui deriva che il fine del verosimile è quello di appagare ciò che risulta *preferibile* al lettore e allo spettatore; e sulla «possibilità di contrarietà», da cui ha origine l'ambiguità poetica.⁴

Nell'interpretazione proposta da William Empson, a cui dobbiamo uno degli studi più approfonditi sull'argomento, l'azione dell'ambiguità poetica si definisce nei termini di un'operazione di compressione e concisione che, nell'arco della tradizione poetologica occidentale, ha sempre indicato «qualcosa di molto marcato e, in genere, con connotazione di arguzia o di inganno».⁵ Empson fa infatti derivare la definizione generale di ambiguità dal lungo processo di ricezione, assimilazione e codificazione della *Poetica* di Aristotele e dalla filosofia di Platone. In quest'ultima, ad esempio, il verosimile (*το εικος*) costituisce una delle chiavi di volta della maieutica socratica, esprimendo le qualità di un'immagine. Ne consegue che la verosimiglianza, nell'ottica della dottrina platonica, viene a denotare un rapporto di somiglianza con il vero, situandosi così fra i concetti di «copia» e di «originale», tra la *doxa*, ossia «il fare» del senso comune, e l'*episteme*, ovvero «l'essere» della realtà superiore delle idee.

Il verosimile, plesso normativo della filosofia aristotelica e di tutte quelle successive che a essa si ispirano, rappresenta quindi l'anello strutturale della composizione poetica, da cui hanno luogo l'unità d'azione nel dramma e il carattere, appunto verosimile, dei personaggi (*Poet.* 8, 1451a 16ss.; 9, b 35ss.; 15, 1454a 16ss.). Con Aristotele la nozione di verosimiglianza acquista validità epistemologica e metodologica all'interno del nesso che

³ G. GENETTE, *Figures*, I, Paris, Seuil, 1966, trad. it. di F. Madonia, *Figure. Retorica e strutturalismo*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 169-186: 185.

⁴ R. BARTHES, *L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire*, «Communications», 16, 1970, pp. 172-223, trad. it. di P. Fabbri, *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1979, p. 72.

⁵ W. EMPSON, *Seven Types of Ambiguity*, London, Chatto&Windus, 1953³, trad. it. di G. Melchiori, *Sette tipi di ambiguità. Indagine sulla funzione dell'ambiguità nel linguaggio poetico*, a cura G. Melchiori, Torino, Einaudi, 1965, pp. 37-99: 37.

vede in causa l'*arte* come imitazione, il *possibile* quale suo oggetto e il *verosimile* quale sua verità.⁶ Il senso e la portata di queste considerazioni, nella logica di un confronto diretto con la *Poetica* di Aristotele, trovano particolare spazio nell'ampio dibattito estetico cinquecentesco, che dai commenti dello Scaligero, passando per quelli di Girolamo Fracastoro, Sperone Speroni, Ludovico Castelvetro, Francesco Robortello, Giovan Battista Giraldi Cinzio, Francesco Patrizi, Giacomo Zabarella, Torquato Tasso, giunge ai compendi di Giason De Nores, Battista Guarini e Pomponio Torelli, fino a influenzare i più noti trattati in materia di rappresentazioni sceniche di Leone de' Sommi e Andrea Perrucci. In ambito teatrale, i principi teorici della scenografia e della drammaturgia traggono nuova linfa dal bisogno di giungere a un recupero ideale della trattatistica antica, innanzitutto quella di Aristotele e Vitruvio, e in secondo luogo quella di Polluce e Donato.⁷ Tra le motivazioni di tipo estetico sul teatro messe in campo dagli intellettuali del Cinquecento, quelle presentate dallo «spositore» della *Poetica*, il Castelvetro, hanno di certo svolto un ruolo di primo piano nel processo di canonizzazione della regola delle tre unità aristoteliche, nel rapporto dell'universalità di significazione della poesia col particolare e nella delicata delimitazione letteraria degli ambiti del *mythos*, il racconto, e della *systema*, la struttura dell'azione, nonché nella definizione edonistica e "popolare" della ricezione del dramma.⁸ Pomponio Torelli, che costituisce una delle

⁶ M. ZANATTA, *La verità della poesia e il verosimile*, in Id., *La ragione verosimile. Saggio sulla Poetica di Aristotele*, Cosenza, Pellegrini, 2001, pp. 59-116: 103; A. BATTISTINI, E. RAIMONDI, *Retoriche e poetiche dominanti*, in *Le forme del testo*, I, *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 5-344: 82-91.

⁷ G. ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 212-224.

⁸ Cfr. G. MAZZACURATI, *Aristotele a corte. Il piacere e le regole (Castelvetro e l'edonismo)* [in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance*, 13, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 117-129], in Id., *Rinascimenti in transito*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 131-157; G. ALFANO, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla Poetica di Aristotele*, «Filologia e Critica», XXVI, 2001, pp. 187-209; R. BARILLI, *L'Umanesimo e il Rinascimento*, in Id., *Corso di retorica. L'arte della persuasione* da Aristotele ai giorni nostri, Milano, Mondadori, 1976, pp. 114-120; A. STEKIERA, *La Poetica vulgarizzata et sposta per Lodovico Castelvetro e le traduzioni cinquecentesche del trattato di Aristotele*, in *Ludovico Castelvetro. Letterati e grammatici nella crisi religiosa del Cinquecento*, Atti della XIII Giornata Luigi Firpo (Torino, 21-22 settembre 2006), a cura di M. Firpo,

voci più autorevoli nel contesto degli accademici Innominati di Parma, pur passando per il filtro aristotelico messo a punto da Castelvetro, elabora una sua «filosofia in azione», una specie di «poetica in atto» da applicare alla poesia e ai generi letterari del teatro, in cui il «rappresentante» (la *verisimilitudine*) prende le distanze dalla «cosa rappresentata» (la *verità*) per mezzo dei criteri aristotelici del *verosimile* e del *convenevole*: «la Poesia è narratione secondo la verisimilitudine d'attioni humane memorevoli possibili ad avvenire».⁹

Per noi oggi risulta estremamente interessante il concetto aristotelico della coerenza poetica, che dal punto di vista della verosimiglianza si regge su un gioco di forze molto delicato, riguardante tanto il piano delle azioni e dei personaggi, quanto quello della maniera di rappresentarli in scena. A seconda che si scelga di enfatizzare più il vero o il simile, la verosimiglianza rappresenta quel sistema artistico che agisce come anello di congiunzione tra l'illusione della verità e la teatralità dell'illusione. Si tratta di un equilibrio complesso, regolato dai gradienti del *possibile* e del *necessario*. La costruzione dei caratteri dei personaggi non è esente da questo discorso: anch'essi per Aristotele dovevano risultare logicamente possibili, credibili e necessari, e dunque coerentemente legati alla vicenda, come si apprende dal celebre passo della *Poetica* 1454a, 33-36: «Anche nei caratteri è necessario, come nella composizione dei fatti, ricercare sempre o necessità o verosimiglianza, in modo che sia necessario o verosimile che una persona di un certo tipo dica o faccia cose di un certo tipo, e che sia necessario o verosimile che un fatto succeda a un altro».

Nel campo delle poetiche rinascimentali ispirate in chiave modernistica dalla *Poetica* di Aristotele si situa anche il *Pastor fido*, la tragicommedia cui Battista Guarini lavora dal 1580 fino al 1589. Guarini espone i principi

G. Mongini, Firenze, Olschki, 2008, pp 25-45. Si veda inoltre il commento del Castelvetro riportato nel capitolo IX.2 della *Poetica di Aristotele commentata* (pp. 84-96) di G. DELLA VOLPE, *Poetica del Cinquecento. La poetica aristotelica nei commenti essenziali degli ultimi umanisti italiani con annotazioni e un saggio introduttivo*, Bari, Laterza, 1954, pp. 84-96: 89: «secondo verosimiglianza vuol dire quindi: un'adeguazione alla verità o categorialità della esperienza [...] come secondo necessità (o possibilità) vuol dire la stessa cosa in altri termini: e cioè secondo un'adeguazione al razionale (razionale non contraddittorio)»

⁹ POMPONIO TORELLI, *Lezioni sulla Poetica d'Aristotele*, in Id., *Prose*, a cura di F. Bondi, G. Genovese, N. Ruggiero, A. Torre, Parma, Guanda, 2017, pp. 26-27 [8v-9r].

e le ragioni della sua opera prima nel *Verrato* (Ferrara, A. Caraffa, 1588) e poi nel *Compendio della poesia tragicomica* (Venezia, G. B. Ciotti, 1601), parlando di una «favola mista di parti tragiche e comiche», che dalla tragedia «prende le persone grandi e non l'azione, la favola verosimile ma non vera, gli affetti mossi ma rintuzzati, il diletto non la mestizia, il pericolo non la morte», mentre dalla commedia «il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice, e soprattutto l'ordine comico», il lieto fine.¹⁰ La complessa struttura dell'opera dà ragione al simmetrismo architettonico portato avanti dall'autore nella composizione della trama e dei suoi personaggi.¹¹ Ma si sa, l'*inventio* poetica del Guarini è vispa, versatile e simile all'estro di quei pittori barocchi che riescono sempre a rendere piacevoli le loro tele, purché gli spettatori le vagheggino. In questi schemi attanziali – forse fra le «piacevolezze modeste» – può rientrare anche la figura del cane Melampo, in cui si possono ritrovare delineate alcune delle problematiche relative alla «leggibilità complessa» e all'«ambiguità» del *Pastor fido*, che Luisa Avellini affronta nell'articolo *Cani in scena: Melampo e la verosimiglianza aristotelica di Guarini professionista dello spettacolo*. Il punto di partenza è l'atto II, scena 2 della tragicommedia: Dorinda scorge Melampo allontanatosi da Silvio e nasconde il cane per attrarre l'amato intento all'ansiosa ricerca del suo valoroso e fido compagno di caccia. Se però avviamo l'indagine su Melampo nei territori del mito ci troviamo immediatamente nel campo di un'*ambigua verosimiglianza*: è il nome che vuol farci pensare al guaritore e indovino greco già citato da Esiodo e da Omero, abile a ricondurre a sanità verso l'istituzione matrimoniale la «follia virginale» delle adolescenti e a guarire i traumi infantili di giovani maschi asociali e seguaci estremi di Artemide? Oppure è semplicemente il nome del primo della lista dei cani di Atteone emerso dalle *Metamorfosi* di Ovidio nella memoria spontanea di Guarini? La presenza, dunque, di questo animale – o meglio di questo nome – nel *Pastor fido* non sembra secondaria, ma porta con sé l'impronta aristotelica del

¹⁰ BATTISTA GUARINI, *Il Verrato*, in Id., BATTISTA GUARINI, *Opere*, a cura di M. Guglielminetti, Torino, UTET, 1971, pp. 757-784: 761-763; BATTISTA GUARINI, *Compendio della poesia tragicomica*, in Id., *Il Pastor fido e il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914, p. 231.

¹¹ C. MOLINARI, *La parte del Guarini nel commento al Pastor fido*, «Schifanoia», 15-16, 1995, pp. 141-150.

verosimile-necessario arricchita da percorsi allusivi che il mito può suggerire. Le figure allora non sono soltanto espressione di un'immagine: per noi esse acquistano un carattere obiettivo quando vengono spogliate della loro contingenza, per essere lette o colte in scena nella loro forma retorica e di partecipanti all'articolazione strutturale del dramma. Melampo, da questo punto di vista, è il termometro che misura l'anfibologia leggibile nello scambio di battute fra Silvio e Dorinda nella scena citata. Qui, l'ambiguità si muove nella distanza che passa fra il segno e il senso della situazione, arrivando ad alludere a livelli di realtà complessi: vien da chiedersi se il profilo di Melampo, che si svilupperà nelle successive apparizioni come icona del cacciatore-eroe contro il cinghiale, non possa essere letto come segno della presenza diffusa, sistematica e ambigua, nell'episodio secondario della tragicommedia, del *topos* della caccia: l'amorosa rete che nasce dalla presenza scenica del «valoroso cane», è quella ingenuamente preparata e dichiarata da Dorinda? Oppure in fine sarà lei, scambiata per il lupo di cui portava le spoglie per nascondersi, ferita dalla freccia di Silvio, curata, risanata... e sposata, a ritrovarsi presa nelle maglie della rete? È una tesi, quest'ultima, che a noi appare plausibile e suggestiva, ancor più se comparata agli studi di Otto Manns, Ferdinand Orth, Károly Kerényi e Pierre Vidal-Naquet.¹²

È difficile precisare in quale misura l'ambiguità possa indicare in letteratura un conflitto di valori, oppure la doppiezza di un personaggio, o ancora il tratto poetico di una lingua e il suo stile figurativo. Tutto il nostro linguaggio è intessuto di spazio, e quello che di norma intendiamo quando parliamo di metafore spaziali è in verità qualcosa che sta molto vicino al concetto di figura adottato dalla retorica. Ad ogni modo, è pacifico sostenere con Jean Starobinski che ogni stadio della comprensione letteraria collegato al testo dipende da un certo tipo di sistema culturale. Preso pertanto nella sua massima estensione concettuale, il paradigma dell'ambiguità diviene in letteratura espressione della *sensibilità* poetica di un autore, e di conseguenza del carico retorico della sua estetica.¹³ Esso, infatti, si

¹² P. VIDAL-NAQUET, *La chasser noir et l'origine de l'éphébie athénienne*, «Annales E.S.C.», XXIII, 1968, pp. 947-964, trad. it. di G. Lanata, *Il cacciatore nero e l'origine dell'efebia ateniese*, in *Il mito. Guida storica e critica*, a cura di M. Detienne, Roma-Bari, Laterza, 1989, pp. 51-72: 67-68.

¹³ J. STAROBINSKI, *Langage poétique et langage scientifique*, «Diogenes», 100, 1 Oct. 1977, pp. 139-157, trad. it. di C. Colangelo, *Linguaggio poetico e linguaggio scientifico*, in

inserisce nei livelli temporali e spaziali di un'opera d'arte, determinandone la «fortuna passiva» e «attiva». Lo ha ricordato bene Anna Maria Battista, constatando che se la «fortuna passiva» di un'opera implica un'analisi dei vari tipi di lettura di cui essa è stata oggetto, la «fortuna attiva» risulta invece protesa a «individuare in quale direzione e sotto quale aspetto» il pensiero letterario di un autore abbia effettivamente «costituito un fattore di rinnovamento», e di conseguenza «quale sia stata la sua capacità di incidenza attiva». ¹⁴ Sappiamo che il *Pastor fido* di Guarini assume valore di modello letterario, e per un poeta, come ad esempio Muzio Manfredi, risulta una materia di confronto estrinseca per l'ideazione della favola boschereccia del *Contrasto amoroso*, di cui si occupa chi firma questa introduzione (*Per un'edizione critica della pastorale del Contrasto amoroso di Muzio Manfredi. Contesto, occasione e storia epistolare dell'ideazione*). Qui, nell'opera di Manfredi, incontriamo all'ombra del modello tragicomico guariniano le maschere pastorali di Tirsi (Torquato Tasso), Elpino (Giovan Battista Pigna), Licori (Lucrezia Bendidio), Flori (Maddalena Campiglia), Talia (Barbara Torelli), e soprattutto il volto di chi – scrive l'autore – «fra i Pastori Olimpici fu Negletto» e nella *Danza di Venere* è Leucippo: il poeta Angelo Ingegneri.

È opportuno, a questo punto, fermarsi un momento, per osservare come nel *Contrasto amoroso* i «rapporti espliciti» e «impliciti» contenuti nella pastorale diano conto del ruolo svolto dagli Innominati di Parma e dagli Olimpici di Vicenza; accademie, queste, in cui Manfredi militava, e dove sul finire del Cinquecento ha luogo il dibattito poetico rivolto a sperimentare alcune nuove forme artistiche nel campo della cosiddetta «terza specie» di dramma teatrale, attraverso quella che Claudio Scarpato ha definito «una instancabile dipintura degli affetti» e del decoro dei personaggi. ¹⁵ Ebbene, ammesso che per questa via si possa individuare un «rapporto implicito»

Id., *Le ragioni del testo*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 69-93: 85-88.

¹⁴ A. M. BATTISTA, *Direzioni di ricerca per una storia di Machiavelli in Francia*, in Ead., *Politica e morale nella Francia dell'età moderna*, a cura di A. M. Lazzarino Del Grosso, Genova, Name, 1998, pp. 109-135: 109.

¹⁵ C. SCARPATO, *Tragedie di fine secolo. Torelli, Venier, Ingegneri*, in Id., *Dire la verità al principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 188-269: 192; N. J. PERELLA, *The Beginning and the Seventeenth Century*, in Id., *The Critical Fortune of Battista Guarini's Il Pastor fido*, Firenze, Olschki, 1973, pp. 9-79: 12-13

fra l'opera di Manfredi e il sistema ideologico a lui coevo ritratto nella corte tardo-cinquecentesca di Guastalla, restano comunque decisivi nell'ideazione compositiva di questo poemetto pastorale tutti quei «rapporti espliciti» che richiamano a ciò che effettivamente è attestato nel poema, vale a dire la polemica mai conclusa con Angelo Ingegneri a proposito delle dure critiche infitte dall'autore della *Danza di Venere* alla tragedia *Semiramis* di Manfredi.¹⁶

È noto che quando ci si sofferma a cogliere i tratti essenziali che denotano il paradigma dell'ambiguità, ogni sistemazione classificatoria rischia di trasformarsi in una trappola. Tuttavia, riteniamo utile ricordare che la parola è simbolo e che in linguistica l'ambiguità indica un universale lessicologico. Le zone d'ombra della parola possono dunque seguire due orbite diverse: quella grammaticale, quando gli enunciati possiedono più interpretazioni; e quella lessicale, quando l'ambivalenza tocca il valore delle singole parole. William Empson ha identificato queste particolari tipologie di ambiguità nel «grado di *dérangement* logico o grammaticale» di un testo.¹⁷ Un siffatto modo di procedere da parte di un autore prescinde in verità da ogni sistematicità metodologica. Nonostante ciò, crediamo che la descrizione del mito eziologico narrato da Aniello Soldano nel prologo della *Fondazione e origine di Bologna* risulti particolarmente significativa ai fini della qualificazione del concetto di ambiguità linguistica. Leonardo Quaquarelli ne indaga infatti le cause e le fonti in *Fantastiche etimologie e origini municipali. Temi dell'antiquaria bolognese recitati «in Prologo» e «in Comedia» da Spacca Strummolo Napolitano*, individuando nella complessità del senso logico di questo testo i molteplici guizzi di ironia dell'autore e i diversi livelli di realtà presenti nell'opera. Ne mettiamo qui in risalto due, constatando che un primo livello di ambiguità biografica vive nella stessa figura di Aniello Soldano, del quale poco sappiamo, se non che nel 1610 pubblicò *Le fantastiche e ridicolose etimologie recitate in commedia* e che si distinse per le sue doti di «graziosissimo comico» nel mondo teatrale della Commedia dell'Arte di fine Cinquecento e d'inizio Seicento, indossando i panni della maschera del dottor Spacca Strummolo nella Compagnia dei Fedeli di Giovan Battista Andreini. La prima considerazione da fare, per

¹⁶ Cfr. S. CARANDINI, *Festa e spettacolo in Italia nel secolo della Controriforma*, in Ead., *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Roma-Bari, Laterza, 1993², pp. 31-66: 34-44.

¹⁷ EMPSON, *Sette tipi di ambiguità* cit., pp. 100-174: 100-101.

chi si trovi dunque a leggere il prologo della *Fondazione & origine di Bologna*, riguarda la componente ironico-umoristica presente in questo testo e il suo tipo di *écriture oblique*. La finzione poetica del racconto, vissuto in prima persona dall'autore, e l'uso di formule ambigue fanno infatti sì che sia lo stesso Soldano a diventare un personaggio dell'opera. Su invito di Mercurio, l'autore diventa giudice di un curioso concilio volto a decretare la divinità fondatrice della città di Bologna. La vena ironica del Soldano, individuabile nella tradizione letteraria seicentesca dello *scherno*, trova qui la sua ragione d'essere nel particolare tipo di rapporto che lega l'autore al mondo, il quale si inclina a cogliere il lato ridicolo delle cose attraverso l'ambivalenza del linguaggio. Proiettandoci in questa prospettiva, viene subito da pensare a un'osservazione di Italo Calvino inclusa nel saggio *Definizioni di territori: il comico*, a proposito dei modi che uno scrittore ha di operare una trasfigurazione comica:

Quel che cerco nella trasfigurazione comica o ironica o grottesca o fustica è la via d'uscire dalla limitatezza e univocità d'ogni rappresentazione e ogni giudizio. Una cosa si può dirla almeno in due modi: un modo per cui chi la dice vuol dire quella cosa e solo quella; e un modo per cui si vuol dire sì quella cosa, ma nello stesso tempo ricordare che il mondo è molto più complicato e vasto e contraddittorio.¹⁸

Il meccanismo della trasfigurazione comica, delineato da Calvino, ci porta ora alla nostra seconda considerazione, che tocca quella fonte di ambiguità che Aristotele nelle *Categorie* definisce *homonymia*, ossia "ambivalenza lessicale".¹⁹ Per William Empson, questo tipo di ambiguità «si ha quando due idee, connesse soltanto dal fatto di essere entrambe significative nel contesto generale, possono essere comunicate simultaneamente da un'unica parola».²⁰ Questo, possiamo dire, è proprio il caso che rinveniamo nelle argute anfibologie ricercate da Aniello Soldano per definire l'origine di Bologna, le quali, iscrivendosi nel sistema logico-espositivo

¹⁸ ITALO CALVINO, *Definizioni di territori: il comico*, in Id., *Saggi 1945-1985*, I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2015⁵, pp. 197-198.

¹⁹ J. P. ANTON, *Ancient Interpretations of Aristotle's Doctrine of Homonymy*, «Journal of the History of Philosophy», VII, 1, 1969, pp. 1-18.

²⁰ EMPSON, *Sette tipi di ambiguità* cit., pp. 175-215: 175.

dello *scherno*, vengono a turno proposte dalle varie divinità coinvolte nel concilio. Trattasi di una curiosa “zannata” di un attore colto? Ci piace pensarlo, anche per via di quelle felici trovate umoristiche messe in campo dal Soldano, che ci fanno pensare alla definizione di ironia avanzata da Pierre Fontanier: «l'ironia consiste nel dire con una presa in giro, o scherzando, o seriamente, ciò che si pensa, o ciò che si vuole far pensare».²¹

La voce dei parerga: lo statuto del «personaggio rappresentativo» nei Mémoires di Goldoni e nella Vita di Alfieri

Che cosa intendiamo quando parliamo di *parergon*? Jacques Derrida, forse meglio di chiunque altro, ne ha riconsiderato il significato valutando il rapporto che i *parerga* intrattengono con tutti quegli oggetti che sembrano non appartenere intrinsecamente a una rappresentazione artistica, in quanto per tradizione relegati agli ambiti degli accessori e degli ornamenti. Nel campo delle immagini letterarie, e nella fattispecie delle arti visive, l'«atopica ostinata» del *parergon* si traduce per Derrida in questo:

né opera (*ergon*), né fuori d'opera (*hors-d'oeuvre*), né dentro né fuori, né sopra né sotto, il *parergon* sconvolge ogni opposizione, ma non rimane indeterminato e dà luogo all'opera. Non sta più soltanto intorno all'opera. Quel che esso introduce – le istanze della cornice, del titolo, della firma, della didascalia, ecc. – non smette più di mettere sottosopra l'ordine interno del discorso sulla pittura, le sue opere, il suo commercio, le sue quotazioni, i suoi plusvalori, la sua speculazione, il suo diritto e le sue gerarchie.²²

Il fondamentale indirizzo critico suggerito da Jacques Derrida, ci invita a considerare dunque il *parergon* nei termini di una *retorica visivo-*

²¹ PIERRE FONTANIER, *Les figures du discours*, introduction par G. Genette, Paris, Flammarion, 1977², p. 199; PH. HAMON, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, pp. 19-24,

²² J. DERRIDA, *Passe-partout*, in id., *La verità in pittura*, Paris, Flammarion, 1978, trad. it. di J. Vignola, P. Vignola, *La verità in pittura*, a cura di J. Vignola, P. Vignola Napoli-Salerno, Orthotes, 2020, pp. 7-18: 15.

registica, legata a un tipo di *messa in scena raffigurativa*.²³ L'idea da valutare è precisamente quella di una *messa in opera*, che, proprio per la sua spiccata inclinazione costruttivista, si occupa di indicare e di definire gli spazi «dove collocare, disporre, comporre, far spostare, agire o reagire significativamente degli attori».²⁴ Questo può valere sia quando si dispone di «attori in senso puramente estensionale», diremo appunto di carattere registico, come avviene a teatro, sia quando si mettono in azione «attori significati», come può accadere nel caso del genere autobiografico, e nello specifico, per ciò che ci riguarda, per i *Mémoires* di Goldoni e la *Vita* di Alfieri che sono alla base del saggio di Franco Sangermano (*Goldoni e Alfieri. Note e quesiti sugli anni di formazione*),²⁵ in un accostamento non casuale dei due pilastri del teatro settecentesco italiano, perché «una ragionata e ragionevole giustapposizione delle due imprese autobiografiche potrebbe facilitare analisi stimolanti e talora inedite di alcuni casi e problemi».

Partiamo dunque dai *Mémoires*. In Francia, tra la fine del 1783 e i primi mesi del 1787, Carlo Goldoni porta a termine la composizione della sua autobiografia, che esce in tre tomi nell'estate del 1787, seguita l'anno successivo dalla pubblicazione di tutte le opere dell'autore edite a Venezia per i tipi di Antonio Zatta.²⁶ Sulla veridicità dei *Mémoires* si è molto discusso e molto si discute, a seconda di chi intende l'opera come una testimonianza precisa di eventi, di luoghi e di date, e di chi invece la considera come un ritratto che l'autore ha voluto lasciare di sé. È merito di Nicola Mangini aver posto in risalto l'importanza del titolo d'apertura dei *Mémoires* goldoniani, in cui si legge *in exergo* la seguente indicazione dell'autore:

²³ DERRIDA, Parergon, in Id., *La verità in pittura* cit., pp.19-151.

²⁴ G. ANCeschi, *Retorica verbo-figurale e registica visiva*, in *Le ragioni della retorica* cit., pp. 169-188: 183.

²⁵ Ivi, pp. 180-188. Sull'argomento vd. F. VAZZOLER, *Dramaturgie de l'auteur, dramaturgie des acteurs: le problème fondamental dans le théâtre de Goldoni*, «Chroniques italiennes», 38, 1994, pp. 51-67; E. SALA DI FELICE, *Goldoni e gli attori. Una relazione di imprescindibile reciprocità*, «Quaderns d'Italia» 2, 1997, pp. 47-85. Ancora fondamentale, in questo contesto di studi goldoniani, il lavoro di A. GENTILE, *Carlo Goldoni e gli attori*, Trieste, Cappelli, 1951, pp. 1-17.

²⁶ L. SQUARZINA, *Gli addii del Goldoni all'Italia e Una delle ultime sere di carnevale*, in *Goldoni in Francia*, Atti del Convegno (Roma, 29-30 maggio 1970), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei [quaderno n. 166], 1972, pp. 121-130.

«per servire alla storia della sua vita e a quella del suo teatro».²⁷ Il segno della vocazione teatrale da parte di Goldoni è in quest'ultima dichiarazione evidente e procede di pari passo con l'idea di una vita dedicata alla riforma del teatro comico italiano, raggiunta gradualmente in tre grandi tappe: la prima nel 1750, con la definizione della poetica esposta nel *Teatro comico* e nella prefazione al primo tomo dell'edizione Bettinelli; la seconda, con la pubblicazione delle diciassette prefazioni per i tipi del Pasquali; e infine la terza, con la stesura dei *Mémoires*.²⁸

Sono molti gli aspetti di cui bisogna tenere conto quando ci si accosta allo studio dell'autobiografia goldoniana. Una questione certamente da non trascurare è che i *Mémoires* non sono né un «catalogo di fatti», né una «sceneggiatura di episodi avventurosi», o almeno non sono solamente questo. Secondo Siro Ferrone, infatti, l'autobiografia di Goldoni andrebbe piuttosto intesa come «un monologo di un ottuagenario»,²⁹ all'ombra del quale l'autore ha lavorato per costruire il proprio mito, raffigurandosi a più riprese come «l'eroe» dell'opera.³⁰ La dimensione circolare dell'autobiografia goldoniana sembra in effetti suggerirci questo: a un estremo, ossia nel primo capitolo dei *Mémoires*, troviamo Goldoni che si dichiara «l'eroe della commedia»;³¹ all'altro, nell'ultimo capitolo dell'opera, leggiamo che per l'autore la «maggior cura nelle *Memorie* è stata di non dire altro che la verità».³²

Il livello di ambiguità che ruota attorno al ritratto del personaggio «rappresentativo» e rappresentato risulta pertanto essenziale, se collegato

²⁷ N. MANGINI, *Su due topoi dell'autobiografia goldoniana*, in *Memorie di Goldoni e memoria del teatro*, a cura di F. Angelini, Roma, Bulzoni, 1996, 25-34: 25; CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, Milano, Mondadori, 1993, pp. 25-30: 25 (I, 1).

²⁸ Cfr. anche F. ANGELINI, Introduzione: *Memoria e teatro in Carlo Goldoni*, in *Memorie di Goldoni e memoria del teatro* cit., pp. 7-21: 7.

²⁹ S. FERRONE, *Il personaggio Goldoni*, in *Memorie di Goldoni e memoria del teatro* cit., pp. 53-62: 59.

³⁰ MANGINI, *Su due topoi dell'autobiografia goldoniana* cit., p. 26.

³¹ GOLDONI, *Memorie* cit., p. 29 (I, 1): «Ma torniamo a me, dal momento che sono io l'eroe della commedia»; C. ALBERTI, «*La mia vita è una commedia*». *Il racconto della "vocazione teatrale" nell'età di Goldoni*, in *Memorie di Goldoni e memoria del teatro* cit., pp. 35-52.

³² GOLDONI, *Memorie*, cit., pp. 724-727: 727 (III, XL); F. FIDO, *La ragione in ombra e le tentazioni della follia nelle commedie degli anni francesi*, in Id., *Le inquietudini di Goldoni. Saggi e letture*, Genova, Costa&Nolan, 1995, pp. 163-185: 164.

alle idee «nuove» che attraversano il Settecento, alle «geografie» biografiche e ai modi con cui queste sono state intellettualmente vissute dagli autori.³³ Esse – volendo recuperare una definizione proposta da Philippe Hamon – sono “etichette” del personaggio, perché costituiscono quell’«insieme disperso di segni» con cui egli è rappresentato, sostenuto e designato sulla scena del testo attraverso un «significante discontinuo».³⁴ Goldoni e Alfieri non fanno certo eccezione a questo tipo di ambiguità, soprattutto se si valutano le loro figure per la «capacità di impersonare, o almeno di rispecchiare la storia d’un momento, d’un periodo, di una società».³⁵ Goldoni – lo ha ricordato Siro Ferrone – «è un eroe della famiglia borghese», e la sua nobiltà di padre-riformatore del teatro comico possiede connotazioni sociali.³⁶ Accanto all’eroe della missione riformistica, c’è dunque il personaggio-testimone che osserva le idee «nuove» che percorrono il secolo dei Lumi: da una parte, quelle che guardano ancora alla tradizione, esaltando il principio di autorità e la riscoperta dell’antico, dall’altra quelle che invece cercano di spingersi verso il progresso.³⁷ D’altra parte, bisogna dare ra-

³³ Per il concetto di «geografia» biografica relativo a Goldoni cfr. O. BERTANI, *Una geografia di opere, luoghi e personaggi*, in Id., *Goldoni. Una drammaturgia della vita*, prefazione di G. Davico Bonino, Milano, Garzanti, 1993 pp. 3-15; per quello inerente ad Alfieri cfr. G. SANTATO, *La vita e i viaggi. Il tempo e lo spazio nell’Alfieri viaggiatore*, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXXVII, a. CXVII, fasc. 579, 2000, pp. 337-360.

³⁴ PH. HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, in R. Barthes, W. Kayser, W. Booth, Ph. Hamon, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, pp. 115-167: 142.

³⁵ B. VIGETTI (Intervento di), in *Biografia e storiografia*, Atti del Seminario (9 ottobre 1981 – Università degli Studi di Milano), a cura di A. Riosa, Milano, Franco Angeli, 1983, pp. 28-34: 34; F. RUFFINI, *Spessore alla storia: problemi degli attori e problematica sull’attore nel Settecento*, «Quaderni di teatro», IV, 11, 1981, pp. 73-89. Sull’ambiguità alfieriana resta esemplare quanto ha scritto A. BATTISTINI, *Vita scritta da esso*, in *Letture alfieriane*, a cura di G. Tellini, Firenze, Polistampa, 2003, pp. 13-34: 28: «La stessa ambiguità contraddittoria governa i propositi di Alfieri, che all’esordio sembra smentire tutto ciò che si è sostenuto finora ponendosi sulla scia della tradizione umanistica la quale, fin dai tempi classici, autorizzava a scrivere di sé a patto di rendersi utili ai lettori, in linea con la retorica del *docere* e con un impegno pedagogico».

³⁶ FERRONE, *Il personaggio Goldoni*, in *Memorie di Goldoni e memoria del teatro* cit., pp. 53-62.

³⁷ Cfr. M. GUGLIELMINETTI, *Trittico per la Vita di Alfieri*, in Id., *Io dell’Ottantanove e altre scritture*, a cura di C. Allasia, L. Nay, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2009, pp.

gione a Franca Angelini quando ricorda che ogni episodio dell'adolescenza di Goldoni finisce in teatro, e che «la vita è il primo palcoscenico di chi è "chiamato" dal teatro».³⁸ Viene qui da pensare al «doppio ruolo di regista e di attore» svolto da Alfieri per la recita romana dell'*Antigone*, tenutasi il 20 novembre 1782 presso il teatrino del palazzo dell'ambasciatore di Spagna;³⁹ e al contempo alle immagini dell'attore e del regista, del «giudice» e del narratore di se stesso, alle volte Tersite, altre volte Achille, che il tragediografo ha incluso nella *Vita*.⁴⁰ Ruoli, questi, che fanno di Alfieri un abile regista demiurgo e che, come ha ricordato Andrea Battistini, spostano il cammino dell'autobiografia alfieriana da una strada che non può più essere percorsa «con l'ausilio rassicurante del "filo", ma lungo un incerto tragitto che assomiglia a un "labirinto».⁴¹ Tali tendenze, seppur simili, non devono tuttavia falsare il giudizio circa l'organizzazione delle due autobiografie. Giustamente Franca Angelini ha parlato dei *Mémoires* considerando l'opera «uno dei primi racconti moderni della vocazione laica all'arte (e quella del teatro è un'arte), uno dei primi romanzi di autoeducazione attraverso una vita vissuta nel segno del teatro».⁴² Con tutti i dovuti distinguo, questa valutazione potrebbe essere estesa anche ad Alfieri. Non ci troviamo infatti così agli antipodi rispetto alla vocazione teatrale goldoniana,

55-84.

³⁸ F. ANGELINI, *Memoria e Memorie*, in Ead., «*In maschera voi siete / senza maschera al volto?*». *Note su Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2012, pp. 197-234: 197.

³⁹ E. RAIMONDI, *Alfieri 1782: un «teatro terribile»*, in *Orfeo in Arcadia. Studi sul teatro a Roma nel Settecento*, a cura di G. Petrocchi, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 73-103, riedito in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 381-402, poi in *I sentieri del lettore*, II, *Dal Seicento all'Ottocento*, a cura di A. Battistini, Bologna, il Mulino, pp. 267-292; F. BONANNI, *La rappresentazione dell'Antigone nel Palazzo di Spagna di Roma*, in *Orfeo in Arcadia* cit., pp. 105-138.

⁴⁰ E. RAIMONDI, *Le pietre del sogno. Il moderno dopo il sublime*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 17-64; G. L. BECCARIA, *Linguaggio tragico alfieriano o «del sublime»*, in *L'arte dell'interpretare. Studi critici offerti a Giovanni Getto*, Cuneo, L'Arciere, 1984, pp. 423-428.

⁴¹ A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990, p. 26; ID., *Il bambino e l'adulto nella Vita di Alfieri: continuità o frattura?*, in *Memoria e infanzia tra Alfieri e Leopardi*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Macerata, 10-12 ottobre 2002), a cura di M. Dondero, L. Melosi, Macerata, Quodlibet, 2004, pp. 11-29: 18.

⁴² ANGELINI, *Memorie e memoria*, in «*In maschera voi siete / senza maschera al volto?*». *Note su Goldoni* cit., pp. 197-234.

quando rileviamo che pure Alfieri fu autore e personaggio delle proprie tragedie, nonché animatore della «maggior verità del voler essere rispetto all'essere, dell'ideale rispetto alla realtà». ⁴³ La differenza principale con l'autobiografia goldoniana va dunque vista nel fatto che Alfieri è autore di una *Vita* più introspettiva che celebrativa, come ha scritto al riguardo Riccardo Scrivano. ⁴⁴

Certo, rimane sempre il grande interrogativo sul tempo di quella *conversione*, letteraria e politica, che testimonia la radicale trasformazione del personaggio-attore Alfieri, e l'idea che i *Mémoires* di Goldoni siano in gran parte rivolti alle vicende esterne dell'uomo pubblico. ⁴⁵ Ciò che però resta comune a entrambi gli autori è la prospettiva di una missione teatrale impastata di slanci eroici e antieroi. ⁴⁶ In entrambi i casi comunque, sia se si guarda alla *Vita* di Alfieri, sia se si considerano i *Mémoires* di Goldoni, spicca l'idea di un cammino autobiografico che, per vie completamente diverse, parte da un'«estetica dello specchio» per arrivare a un'«estetica della lampada». ⁴⁷ Nell'ottica del discorso tracciato da Franco Sangermano, pare dunque a noi legittimo ricordare – oltre alle due celebri visite fatte da Alfie-

⁴³ G. TELLINI, *Storia e romanzo dell'io nella «bizzarra mistura» della Vita*, in *Alfieri in Toscana*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 19-20-21 ottobre 2000), a cura di G. Tellini, R. Turchi, Firenze, Olschki, 2002, voll. 2: 1, pp. 203-219.

⁴⁴ R. SCRIVANO, *L'ottica autobiografica*, in Id., *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 105-131: 131, nota 24: «La novità sulla quale si insiste è evidente anche rispetto alla consuetudine settecentesca. Si pensi a come certi punti di vista, o elementi che entrano largamente in quella consuetudine, siano trasformati dall'Alfieri. Rispetto, per esempio, ad uno dei più prossimi modelli autobiografici (che l'Alfieri, se anche non cita, non poté non conoscere), voglio dire quello goldoniano si costata facilmente che v'è in comune il proposito di narrare la storia di una vocazione, che però in Goldoni è nella propria stessa natura, nell'Alfieri è una conquista, una identificazione di sé, una presa di coscienza. Si pensi anche al gusto dell'avventura, del libero correre il mondo, della varietà degli incontri colla natura e con gli uomini, che percorre tante autobiografie settecentesche, con diversità di umori, di gusti e di cultura, compresa quella goldoniana (l'autodefinizione dell'«avventuriero onesto» comprende tale tema)».

⁴⁵ Cfr. G. SANTATO, *Dai «Giornali» alla conversione letteraria*, in Id., *Alfieri e Voltaire. Dall'imitazione alla contestazione*, Firenze, Olschki, 1988, pp. 61-68.

⁴⁶ Cfr. S. FERRONE, *Da Venezia a Parigi. Storia di un genio prudente*, in Id., *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2015³, pp. 45-133: 131-133.

⁴⁷ M. H. ABRAMS, *Imitation and the Mirror*, in Id., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, New York, Oxford University Press, 1969², trad. it., di R.

ri a Carlo Goldoni nel 1785 e nel 1787 – la centralità ricoperta nella *Vita* e nei *Mémoires* dalle maschere indossate dai due autori, indice se vogliamo della loro coscienza drammatica.⁴⁸ Personaggi-maschere, s'intenda, che, seguendo le linee teoriche descritte da Aby Warburg, possiamo includere nel campo di quei tipi di *parerga* che caratterizzano il gioco dell'animazione di un'immagine e dei suoi modelli visibili.⁴⁹ Certo, il se stesso nei personaggi di Goldoni e di Alfieri si declina in modo diverso, ma sempre nei termini dialettici di una «formula d'intensità», che, a nostro avviso, massimamente nei *Mémoires*, ricade sul modo di vita, sugli ideali e sulla professione di operatore teatrale dell'autore. Questi ritratti di se stesso, o se vogliamo queste controfigure, agiscono come proiezioni di Goldoni, e le troviamo sparse in gran parte dei testi del commediografo, specialmente nei personaggi del *cortesan* dell'*Uomo di mondo*, nei giuristi dell'*Avvocato veneziano* e dell'*Impostore*, nel *Terenzio*, nel poeta malinconico del *Torquato Tasso*, patofobico come il protagonista dell'intermezzo *L'Ippocondriaco*, fino a toccare il Gasparo della poesia *Chi la fa l'aspetta*. In fondo, è anche questa la maniera con cui Goldoni comunica la sua vicinanza artista a Molière, al padre della Comédie-Française, nell'omonima opera teatrale del 1751 composta in versi martelliani, che successivamente Louis Sébastien Mercier, uno dei teorici e protagonisti del nuovo genere del *drame* in Francia, riscriverà nel 1776 adattandola alle idee artistiche sviluppate nel *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*.⁵⁰ Leggiamo dunque l'elogio del Goldoni-Molière contenuto nella *Prefazione* della riscrittura teatrale di Mercier:

Zelocchi, *L'imitazione e lo specchio*, in Id., *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 61-84.

⁴⁸ A. DI BENEDETTO, *Genio o talento forzato? Vittorio Alfieri da autore a personaggio*, in Id., *Il dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Olschki, 2003, pp. 137-159. Tracce degli incontri tra Goldoni e Alfieri le troviamo in una lettera del tragediografo scritta da Pisa nel 1785 e nel capitolo finale aggiunto *in extremis* dal commediografo veneziano ai *Mémoires*. Sulla centralità di Francesco Albergati Capacelli nell'attività teatrale goldoniana vd. *Goldoni a Bologna*, Atti del Convegno di studi (Zola Predosa, 28 ottobre 2007), a cura di P. D. Giovanelli, Roma, Bulzoni, 2008.

⁴⁹ Cfr. A. WARBURG, *La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano*, in Id., *Fra antropologia e storia dell'arte*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Einaudi, 2021, pp. 323-396.

⁵⁰ Tra le operazioni di riscrittura apportate da Mercier al *Molière* di Goldoni c'è anche la rivalutazione del criterio di verosimiglianza. Bodo Guthmüller ha fatto giustamente

On ne verra pas, je crois, sans quelque plaisir le père de la Comédie-Française monter son tour sur ce même théâtre qu'il a rendu si illustre et figurer parmi les personnages enfants de son génie. Il offrira, par ses mœurs peintes au naturel, un tableau de la vie privée de l'homme de lettres. Ce point de vue n'est point à dédaigner. Il devient surtout très piquant, lorsqu'il s'agit d'un de ces écrivains célèbres dont l'admiration publique aime à s'entretenir; la curiosité alors devient inépuisable, tant sur les traits de leur caractère que sur les aventures particulières de leur vie.⁵¹

Nel genere autobiografico il reale sembra dunque cedere spesso il posto al verosimile, in un continuo interscambio di modi. È ciò vale sia per Goldoni, di cui certo si potrà ricordare l'interrogativo posto ai lettori in apertura dei suoi *Mémoires*: «è vero che la vita di un uomo non dovrebbe apparire se non dopo la sua morte; ma tale specie di ritratti compiuti tardivamente, sono davvero somiglianti agli originali?»; sia per Alfieri, che nella *Vita* «ricapitola il suo passato da una visione di se stesso ormai definita e fissata quasi in una formula».⁵² Quella di Alfieri, «attore» e «giudice» di se stesso, è una distinzione che, secondo una celebre lettura proposta dal De Sanctis, tende a fissare il temperamento del poeta nelle immagini della passione tragica e del superuomo insofferente di ogni tirannide, oltre che in quelle di chi ha sperimentato il «senso indefinito dell'attesa», della «smania dell'andare» e del «furore giovanile». La coscienza drammatica di Alfieri tocca dunque le corde caratteriali dei personaggi delle sue tragedie:

notare che nel *Teatro comico* Goldoni «aveva respinto come innaturale il verso, ma, per adeguarsi alla commedia regolare francese, aveva poi composto a Torino il suo Moliere in versi martelliani», cfr. B. GUTHMÜLLER, *Il Molière di Carlo Goldoni riscritto da Louis Sébastien Mercier*, in *Il mondo e le sue favole. Sviluppi europei del teatro di Goldoni e Gozzi*, Atti del Convegno (Venezia, 27-29 novembre 2003), a cura di S. Winter, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 109-121:112; Id., «Ad imitazione dell'i Francesi». Il Molière di Goldoni, in «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 273-297

⁵¹ LOUIS SÉBASTIEN MERCIER, *Molière*, in Id., *Théâtre complet* [Amsterdam, 4 voll.: 1778-1784; I, 1778], Genève, Slatkine reprints, 1970, III, pp. 217-436: 219-233; L. BÉCLARD, *Sébastien Mercier, sa vie, son oeuvre, son temps d'après des documents inédits* [Paris, Champion, 1903], Hildesheim, Olms, 1982, pp. 265-266.

⁵² L. RUSSO, *Ritratti e disegni storici*, I, *Dall'Alfieri al Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1963³, p. 35.

una fra tutte, quella di Saul, maschera-ombra del poeta, da lui interpretata a Firenze nella primavera del 1794 e a Pisa nel 1795.⁵³

Il parergon come concetto per la didascalia nel teatro moderno

Ci siamo serviti finora del concetto di *parergon* per vedere come la «categoria del personaggio rappresentativo» possa essere accostata ai «modi di osservarsi» di un autore, nel nostro caso quelli di Goldoni e Alfieri. È nostro interesse ora verificare se la nozione di *parergon* può essere estesa anche alla scrittura delle didascalie teatrali, in funzione di un discorso che vuole essere una sorta di nota preliminare allo studio presentato in questo volume da Emanuela Ferrauto (*Il caso della drammaturgia siciliana contemporanea: la didascalia dall'innovazione pirandelliana ai testi di Emma Dante, Rosario Palazzolo e Davide Enia, attraverso Sciascia e Rucello*).

È dunque possibile parlare di didascalia nell'accezione di *parergon*? La complessità di questa indagine teorica, che deve senz'altro tenere conto degli sviluppi diacronici della didascalia, ci dispone a non correre il rischio di una pronunzia che potrebbe risultare sfavorevole. Per cui, se noi ci serviamo qui del concetto di *parergon*, è per mettere in risalto il valore metatestuale della didascalia, da intendere anzitutto come testo ausiliario. Possiamo quindi parlare di didascalia nei termini di una specie di cornice parergonale che va al di là della «soglia del testo» e che «non limita a situarsi né fuori d'opera, né dentro l'opera», ma anzi si mostra nel medesimo tempo *visibile e invisibile, apparente e latente*. La didascalia, a ben vedere, come il *parergon* nella pittura, non rimane indeterminata, ma dà luogo all'opera. Essa, infatti, risulta invisibile sul palco, ma visibile nel testo letterario, e di norma può svolgere sia una *funzione di livello dominante*, rappresentando l'idea di messinscena mentale dell'autore, sia una *funzione di servizio*, rendendo note tutte le indicazioni essenziali al passaggio dal testo drammatico (TD) al testo spettacolare (TS).

⁵³ C. CALCATERRA, *Introduzione*, in *Da La Vita di Vittorio Alfieri. Pagine scelte e coordinate secondo le norme de' nuovi programmi scolastici*, Torino, SEI, 1942⁴, pp. XI e sgg; A. NACINOVICH, *Alfieri e i dibattiti arcadici: la recita del Saul*, in *Alfieri a Roma*, Atti del Convegno Nazionale (Roma 27-28 novembre 2003), a cura di B. Alfonzetti, N. Bellucci, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 385-404.

Non bisogna quindi credere che la relazione fra la didascalia e il *parergon* si riduca solo a questo. Le zone della didascalia, infatti, non sono poche, e l'affinità tra questi due concetti, visti nell'ottica della loro comune *funzione referenziale*, ci porta a considerare il testo didascalico nei termini di uno spazio dialettico, al contempo connotativo e denotativo, e sempre polifonico, a seconda dello stile compositivo con cui l'autore dispone e organizza sulla pagina le informazioni extra-dialogiche e i contenuti della sua poetica. La didascalia, intesa come testo ausiliario, dà la possibilità di un confronto diretto tra autore e lettore: consente cioè al lettore di cogliere le *indicazioni sceniche* e la loro funzione metalinguistica, metanarrativa e metateatrale, aprendo le porte ai *tableaux vivants* della scena, alla sua *teatralità*, al lato materiale dello spettacolo dove le combinazioni delle *pose* e delle *figure* (insiemi simultanei nello spazio) si accordano agli *episodi* (insiemi successivi nel tempo).⁵⁴ Di qui, a noi sembra che la didascalia possa condividere con il concetto di *parergon* alcune delle sue principali proprietà. Il primo passo che si può compiere in questa direzione è pertanto quello di considerare la didascalia dal punto di vista dell'«enunciazione» autoriale. Al riguardo, non si può che essere concordi con quanto scritto da John Rogers Searle in *A taxonomy of illocutionary acts*, a proposito di tutte quelle «pseudo-asserzioni» offerte dall'autore nel testo drammatico (TD), che nella maggior parte dei casi consistono in «una serie di istruzioni date agli attori circa il modo in cui devono far finta di fare asserzioni ed eseguire altre azioni».⁵⁵ Qui, ci troviamo di fronte al gioco dei meccanismi epistemici del teatro, che, a partire dalle importanti considerazioni offerte da Cesare Segre, ha trovato un'ampia disamina negli studi di semiotica di Anne Ubersfeld e Marco De Marinis, ampiamente utilizzato da Ferrauto. Va però chiarito un punto: la didascalia non ha a che vedere solo con lo

⁵⁴ R. BARTHES, *Le théâtre de Baudelaire*, in Id., *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1984, trad. it. di L. Lonzi, M. Di Leo, S. Volpe, *Il teatro di Baudelaire*, in *Saggi critici*, a cura di G. Marrone, Torino, Einaudi, 2002², pp. 27-34: 27-28: «Che cos'è la teatralità? È il teatro meno il testo, è uno spessore di segni e di sensazioni che prende corpo sulla scena a partire dall'argomento scritto, è quella specie di percezione ecumenica degli artifici sensuali, gesti, toni, distanze, sostanze, luci, che sommerge il testo con la pienezza del suo linguaggio esteriore».

⁵⁵ J. R. SEARLE, *A Taxonomy of Illocutionary Acts*, in *Language, mind and knowledge*, ed. by Keith Gunderson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1975, pp. 344-369.

spazio, ma essa riguarda anche la categoria del tempo. È quindi giusto parlare – come ha fatto Piermarco Vescovo – di *temporalità* della didascalia, e nello specifico di *presente scenico* della didascalia, ossia di quel tempo correlato a ciò che si immagina possa accadere sulla scena e a quanto si descrive sulla scena. La didascalia vive infatti di tempi, di *entractes*, ovvero di tutti quei possibili scarti temporali che in un testo teatrale sono dovuti al passaggio da una scena a un'altra, o da un atto all'altro. Ora è proprio qui che a nostro giudizio la stesura del testo didascalico pare incontrare le nozioni di *ekphrasis* e di *temporalità* “piena” e “vuota” dell'azione drammatica, e di conseguenza l'ordine e la coerenza della scrittura, consolidando la sua affinità concettuale con la nozione di *parergon*.⁵⁶

Un posto di particolare riguardo, quando si parla del ruolo svolto dalla didascalia nel testo drammatico novecentesco, va riservato al modello pirandelliano, dal quale opportunamente Ferrauto avvia la sua indagine sulla drammaturgia siciliana contemporanea. Giuseppe Bartolucci ne ha individuato il tratto distintivo in un'«aritmia dell'azione in senso spaziale-temporale». La didascalia pirandelliana, a suo giudizio, possiede infatti una specie di irregolarità cronotopica che funziona come rallentamento o accelerazione d'intensità dell'azione drammatica, ricadendo su più punti spaziali di platea e palcoscenico. La particolarità di questo meccanismo «aritmico» – che determina spesso una frantumazione dello spazio scenico e della quarta parete – agisce però nella scrittura pirandelliana sia rendendo possibile la lettura delle didascalie in modo sincronico e diacronico – come «parte a se stante nelle commedie» –⁵⁷ sia fornendo il segno della natura intellettuale dell'autore e della sua poetica, che nel caso del drammatur-

⁵⁶ P. VESCOVO, *Entracte. Drammaturgia del tempo*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 91: nell'*ekphrasis* «ciò che si dà come contemporaneità dei dettagli nell'unità dell'immagine viene necessariamente disposto in una sequenza – che presume, dunque, un ordine e una temporalità – dal discorso verbale, che distingue l'esperienza progressiva di colui che osserva dal *punctum temporis* immobile del quadro». Il discorso di Vescovo è ricordato da S. DE MIN, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, ArchetipoLibro, 2013, pp. 14-15.

⁵⁷ A. VALLONE, *La didascalia nel teatro*, Atti del Congresso Internazionale di Studi Pirandelliani (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 Ottobre 1961), Firenze, Le Monnier, 1967, pp. 501-507: 503. Sull'argomento cfr. anche R. ALONGE, *La scenotecnica e la scenografia teatrali*, in *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di S. Milioto, E. Scrivano, Milano, Mursia, 1984, pp. 257-273: 257-260; M. PAGLIAI,

go siciliano muove il più delle volte alla creazione di «una finta trama di immaginazione-finzione-realtà» legata al nesso arte/vita.⁵⁸

Viene tuttavia da chiedersi quali siano stati i motivi che hanno contribuito a riconsiderare la scrittura della didascalia nel testo drammatico novecentesco. Le ragioni che si possono addurre a tale fenomeno sono molte, e di certo esse vanno rintracciate in primo luogo nel ritardo di decenni con cui il teatro italiano recepì le nuove concezioni dello spettacolo provenienti dal resto d'Europa; in secondo luogo, nei complessi rapporti storici e culturali che concorsero fra i vari elementi della messinscena, i quali, specialmente verso gli anni Trenta, determinarono l'esigenza di una programmazione riformatrice del teatro.⁵⁹ Fra il declino istituzionale dei grandi attori, l'avvento della recitazione funzionale (rivolta specialmente a riprodurre la dimensione psicologica dell'opera) e l'emergere del nuovo potere dei capocomici e dei direttori di scena (a danno, s'intenda, della *leadership* dei mattatori), sono senz'altro le discussioni sulla regia teatrale a moltiplicare gli sforzi per riconsiderare la prassi scenica, sempre in un timido tentativo «di raggelato ricordo con la “pur grandissima tradizione italiana”». ⁶⁰ L'esperienza della prestigiosa compagnia Virgilio Talli-Emma Gramatica-Oreste Calabresi, la posizione testocentrica e la successiva difesa della centralità registica, incoraggiata da Silvio d'Amico nel *Tramonto del grande attore* del 1929, nonché le critiche mosse da Pirandello ai suggeritori e agli attori in apertura dei *Sei personaggi in cerca d'autore*, e da Eduardo De Filippo nel primo atto di *Uomo e galantuomo*, sono solo alcune delle principali tappe che testimoniano l'urgenza da parte del sistema teatrale di arrivare a una rivalutazione dell'arte attoriale e a una riconsiderazione dei legami tra gli elementi che concorrono allo spettacolo: l'autore e il suo testo, l'attore e le sue tecniche espressive, la scena e tutti i suoi accessori, e il

Il palcoscenico “privato” di Pirandello, in Ead., *Le didascalie teatrali tra Otto e Novecento*, Firenze, Franco Cesati, 1995, voll. 2: II (1994-1995), pp. 241-388.

⁵⁸ G. BARTOLUCCI, *Introduzione – Dal simbolo al segno*, in Id., *La didascalia drammaturgica (Praga – Marinetti – Pirandello)*, Napoli, Guida, 1973, pp. 7-18: 14-18.

⁵⁹ Cfr. S. BRUNETTI, *L'anomalia italiana*, in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di U. Artioli, Roma, Carocci, 2018⁹, pp. 173-185.

⁶⁰ C. MELDOLESI, *Vecchi caratteri ereditari*, in Id., *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 9-54: 31; M. SCHINO, *La parola regia*, in *Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527.

pubblico.⁶¹ L'idea della «regia demiurgica» sarà invece quella che prenderà vita in Italia verso gli anni Quaranta, identificando la figura del regista in quella di una «personalità equilibratrice» in grado di armonizzare l'insieme del lavoro drammatico. Orazio Costa, Luchino Visconti, Eduardo De Filippo e secondariamente Alessandro Fersen, sono tra i primi direttori artistici a notare che tra le «linee personali» del lavoro registico e la «datità demiurgica» c'è lo spettacolo ideale, c'è il regista con le sue idee di spettacolo e di teatro.⁶²

Il rapporto che invece Pirandello ha con la regia si disegna passo dopo passo seguendo due principali linee di ragionamento: quella della teoria e quella della pratica.⁶³ Per Pirandello, una cosa è infatti il «dramma, opera d'arte già espressa e vivente nella sua idealità essenziale e caratteristica», un'altra è «la rappresentazione scenica, la traduzione interpretazione» del testo drammatico, «copia più o meno rassomigliante che vive in una realtà materiale e pertanto fittizia e illusoria».⁶⁴ Gli illustratori, gli attori e i traduttori si trovano a suo giudizio «nella medesima condizione di fronte all'estimativa estetica».⁶⁵ È un fatto di sinergie, sembra dirci Pirandello,

⁶¹ Cfr. anche la voce curata da L. CHIARINI, *Regia*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (d'ora in poi = ES), 8, Roma, Le Maschere, 1961, coll. 796-819: 796. Restano fondamentali, per lo studio della società degli autori tra Ottocento e Novecento e le compagnie di giro, i tre volumi editi da P. D. Giovanelli, di cui si veda l'*Appendice biografica*, in Ead., *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, I-III: III: *Documenti e appendice biografica*, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 1285-1556: 1324-1325; 1393-1397; 1522-1524. Sulle compagnie attoriali cfr. A. CAMILLERI, *Compagnie stabili o di «giro»*, in G. Azzaroni, *Del teatro e dintorni*, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 229-260.

⁶² MELDOLESI, *Guerra e dopoguerra della generazione dei registi*, in Id., *Fondamenti del teatro italiano* cit., pp. 55-257, in particolare il capitolo *Quale regia* (pp. 145-179). Cfr. anche O. COSTA, *La regia come «coscienza di spettacolo»*, in G. Antonucci, *La regia teatrale in Italia (e altri scritti sulla messinscena)*, Roma, Abete, 1978, pp. 21-28; O. COSTA, *Saggio sulla regia teatrale, 1939*, in M. Boggio, *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 25-38.

⁶³ ANGELINI, *La regia*, in Ead., *Teatro e spettacolo nel primo Novecento* cit., p. 165.

⁶⁴ LUIGI PIRANDELLO, *La diminuzione dei nostri grandi attori dipende dalla supremazia del regista?*, «Il Dramma», XI, 213, 1° Luglio 1935, p. 4, poi edito da F. ANGELINI, *Dall'arazzo alla scena: Pirandello e la messinscena*, in *Testo e messinscena in Pirandello*, a cura di R. Alonge et al., Roma, La Nuova Italia Scientifica (NIS), 1986, p. 17.

⁶⁵ LUIGI PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori* [«La Nuova Antologia», 16 gennaio 1908], in Id., *Saggi e interventi*, a cura di F. Taviani, Milano, Mondadori, 2006,

che riguarda il passaggio dalla «concezione» poetica, accolta da un autore nel testo drammatico (in primo luogo nelle didascalie e nei dialoghi), all'«esecuzione» artistica della messinscena.⁶⁶ Ogni opera drammatica – continuiamo a dire con lo scrittore siciliano – deve pertanto possedere una forma artistica consona al tempo, e la sua «cornice» scenica «non deve mai, a detrimento dell'opera, interessare di soverchio».⁶⁷ Questo, in sostanza, è il metodo registico che Pirandello delinea in un articolo pubblicato nell'«Arte drammatica» il 5 settembre 1925, anno in cui – è bene ricordarlo – lo scrittore fonda a Roma il Teatro d'Arte, passando dalla condizione di drammaturgo a quella di autore-capocomico.⁶⁸

Le questioni fin qui trattate, che toccano da vicino il complesso campo artistico dell'espressione scenica pirandelliana, e indubbiamente il connesso discorso che verte sulla “tipologia testuale” delle didascalie teatrali,⁶⁹ risultano altrettanto centrali se si considerano alcuni temi della poetica di Pirandello che, con la guida del saggio di Emanuela Ferrauto, possiamo ritrovare anche nella scrittura drammatica di Emma Dante, grazie al filo culturale che lega l'autrice alla letteratura di Sciascia e di Camilleri. Un pri-

pp. 635-658: 645; s.n., *Luigi Pirandello* [intervista a Pirandello, «Il Tevere», 11-12 aprile 1927], in *Interviste a Pirandello. «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, a cura di I. Pupo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, pp. 379-384: 380.

⁶⁶ PIRANDELLO, *Illustratori, attori e traduttori* cit., p. 638.

⁶⁷ L. LACOUR, *La mise en scène di Pirandello* [intervista a Pirandello, «L'Arte drammatica», 5 settembre 1925], in *Interviste a Pirandello* cit., pp. 307-309: 307-308, e in PIRANDELLO, *Saggi e interviste* cit., pp. 1273-1275.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ Sull'argomento vd. E. GEGIČ, *Dida. La didascalia nel teatro drammatico*, Castel Gandolfo, Infinito, 2008; I. MINGIONI, *Va in scena la didascalia*, in Ead., *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma, ItaliAteneo, 2013, pp. 9-50; C. TITOMANLIO, *Gli Anni Venti. Forme della didascalia drammaturgica*, in Id., *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*, Pisa, ETS, 2012, pp. 63-256. Va poi qui ricordata l'ormai classica definizione generale di didascalia offerta da Silvio d'Amico nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*: la didascalia «nella pratica del teatro è ogni indicazione che l'autore o altri appone al testo di un dramma per suggerire agli interpreti i modi della sua ambientazione e azione scenica», tra cui – aggiungiamo – tutte quelle informazioni extra-dialogiche che riguardano le istruzioni per l'entrata o l'uscita dei personaggi, le disposizioni relative ai movimenti degli attori nello spazio performativo, ai loro atti, gesti, espressioni, toni di voce, e altro (cfr. S. D'AMICO, *Didascalia*, in *ES*, 4, 1957, col. 659).

mo motivo, a nostro avviso centrale nell'opera di Emma Dante, ma estendibile al teatro contemporaneo, riguarda il rapporto tra l'autore e la regia. Su questa linea, crediamo che le parole di Roland Barthes possano bastare a spiegare il valore di tale legame, segnato sempre da una «responsabilità "ideologica" tanto quanto l'opera stessa»: «Tramite la loro creazione», scrive Barthes, «l'autore e il regista "fanno" il loro pubblico. L'impiego di un termine, la posizione di un riflettore possono significare, allo stesso modo, che i responsabili in realtà hanno scelto un pubblico e non altro».⁷⁰ Di qui, un secondo motivo, strettamente connesso al primo, che caratterizza l'opera teatrale di Emma Dante: la *sicilitudine*. Si tratta, come ha fatto notare Salvatore Guglielmino a proposito della scrittura di Andrea Camilleri, di un *topos* letterario che verte sulla rielaborazione di tutti «quei dati e di quelle componenti che si ritengono specifici della sensibilità e del modo di essere siciliani».⁷¹ A questo tema della *sicilitudine* si legano poi due ulteriori tendenze artistiche che caratterizzano i testi teatrali della Dante: quella della *glocalità*, ossia dell'identità siciliana, che corrisponde alla capacità da parte della scrittrice di servirsi del localismo della Sicilia per raccontare storie e realtà dal significato più ampio; e quello dell'«insularità», che trae la sua ragione d'essere dall'orgoglio per la specialità siciliana e dal dolore per una realtà geograficamente confinata, avvertita dagli abitanti dell'isola come diversa rispetto alla cosiddetta «aria del continente».⁷² Il raggio d'azione della *sicilitudine* trova infatti una delle note più poetiche nel registro linguistico adottato dalla scrittrice, specialmente se si considerano la parlata palermitana e tutte le espressioni idiomatiche siciliane che contraddistinguono i dialoghi e le didascalie presenti nei testi teatrali dell'autrice.⁷³ Emma Dante, al riguardo, sembra compiere un esercizio di presa di equidistanza culturale tra tutte quelle seduzioni, o se vogliamo «refluenze»

⁷⁰ R. BARTHES, *Le théâtre est toujours engagé* [«Arts», 18-24 April 1958], in Id., *Ceuvres complètes*, I, par E. Marty, Paris, Seuil, 1993, trad. it. *Il teatro è sempre impegnato*, in *Sul teatro*, a cura di M. Consolini, Roma, Meltemi, 2002, pp. 178-179: 179.

⁷¹ S. GUGLIELMINO, *Presenze e forme nella narrativa siciliana*, in S. Guglielmino, L. Sciascia, *Narratori di Sicilia*, Milano, Mursia, 1967, pp. 5-10.

⁷² A. CALABRÒ, *L'identità siciliana e la lezione di Camilleri*, in *Il caso Camilleri. Letteratura e storia*, Palermo, Sellerio, 2004, pp. 31-42: 31.

⁷³ Cfr. A. BARSOTTI, *Il caso Emma Dante. Paradossi siciliani*, in Ead., *La lingua teatrale di Emma Dante*: mPalermu, Carnezzaria, Vita mia, Pisa, ETS, 2009, pp. 9-39.

letterarie offerte dalla sua terra. In primo luogo da Pirandello, di cui l'autrice è propensa a conservare il realismo grottesco dei corpi, i costumi e le atmosfere sociali della Sicilia, la coscienza civile, il dramma psicologico dei personaggi, il loro "silenzio", il ribaltamento delle parti e quella particolare "ferocia della memoria" che si legge nei *Vecchi e i giovani*. In secondo luogo da Leonardo Sciascia, a cui la scrittrice si avvicina facendo riaffiorare il grande tema della grettezza della provincia, e con esso il disincanto per una realtà, come ad esempio quella della città di Palermo, percepita pirandellianamente come «ventre fertile» e «utero materno».⁷⁴

A Ferrauto non sfugge che Emma Dante mostra una certa affinità anche con alcune forme espressive del teatro pasoliniano, e soprattutto di quello di area campana degli anni Settanta e Ottanta: dal *Calderón* di Pier Paolo Pasolini, passando per la drammaturgia di Annibale Ruccello e di Enzo Moscato, a cui noi potremo aggiungere quella della *Gatta Cenerentola* di Roberto De Simone, fino a toccare alcune corde del mondo poetico del teatro di Giuseppe Patroni Griffi e di Manlio Santanelli.⁷⁵ Lo stesso tema della città immaginata come «ventre fertile», piena zeppa di «poveri diavoli» di memoria pirandelliana diventati oramai «relitti», è un motivo molto caro alla drammaturgia napoletana che fa subito pensare ai «cuori solitari» di *Ragazze sole con qualche esperienza* di Moscato, o alla pinteriana *comedies of menace* dei due senzatetto di *Uscita di emergenza* di Santanelli, il *maccus* Pacebbene e lo *pseudolus* Cirillo, ricordando gli importanti studi sulle strutture antropologiche dell'immaginario collettivo e della gestualità ritualizzata, diremo scenico-rappresentativa, condotti da Annibale Ruccello nel *Sole e la maschera* o nel saggio *Mistero napoletano* e da Roberto De Simone e Annabella Rossi in *Carnevale si chiamava Vincenzo*.⁷⁶

⁷⁴ N. BORSELLINO, *Teatri siciliani della storia. Da Sciascia a Camilleri*, in *Il caso Camilleri* cit., pp. 48-53.

⁷⁵ Cfr. F. ANGELINI, *Roberto De Simone: un'antropologia musicale*, in Ead., *Rasoi. Teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 87-90; F. FRASCANI, *Teatro e drammaturgia a Napoli nel Novecento. Bracco, Viviani, Eduardo, Patroni Griffi, Napoli città teatrale*, «Misure Critiche», n. (monografico) 70-71, XIX, Gennaio-Giugno 1989, pp. 67-70.

⁷⁶ DE SIMONE, ROSSI, *Carnevale si chiamava Vincenzo* cit., pp. 22-23: «l'utero femminile come soglia da passare è una rappresentazione di vita nel momento che si esce ma è vissuta come atto di morte nel momento che vi si rientra. Il gesto di andare avanti e indietro esprime perciò il movimento sessuale ma anche la paura di morire o la paura connessa al momento della nascita». Sull'argomento si veda anche A. PORCHEDDU, *La*

Se finora abbiamo parlato di *parergon*, è perché riteniamo che il testo della didascalia teatrale possa essere inteso come una specie di partitura che sfrutta le risorse della lingua e della scena, e di quest'ultime le loro forme, le regole e i significati. Certo, noi desideriamo catturare nella didascalia il ponte che unisce il testo alla scena e cogliere l'incrocio fra «la virtualità scenica connotata nel testo», la sua flessibilità funzionale e il «metalinguaggio del regista»,⁷⁷ secondo un approccio semiotico attento a rilevare il processo di *transcodificazione scenica* di un'opera teatrale.⁷⁸ C'è tuttavia un fattore molto significativo da tenere in considerazione per valutare il valore di una scrittura didascalica in un testo drammatico. E questo risiede nella maniera poetica di un autore e nella sua capacità di creare un effetto di straniamento per il lettore, traducibile in una sorta di «invito a fermarsi», di stimolo «a guardare ancora» le risorse del testo.⁷⁹ La lingua, è bene ricordarlo con Andrej Belyj, è uno tra «i più potenti strumenti di creazione».⁸⁰ Anche nel campo della scrittura delle didascalie teatrali, essa può avere un ruolo centrale, dal momento che può essere «testa e cuore» del tessuto

tribù tragica di Emma Dante, in *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, a cura di A. Porcheddu, Civitella in Val di Chiana (AR), Zona, 2006, pp. 93-108.

⁷⁷ A. SERPIERI, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, in *Come comunica il teatro. Dal testo alla scena*, a cura di A. Canziani, Milano, Il Formichiere, 1978, pp. 11-45

⁷⁸ G. CAPPELLO, *Valore e funzione della didascalia drammatica*, in *Teatro. Teoria e prassi*, a cura di E. Scrivano, Roma, La Nuova Italia Scientifica (NIS), 1986, pp. 87-110. Cfr. anche L. SQUARZINA, *Ibsen e la regia in Italia. Transcodificazione scenica delle didascalie*, in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava. Testo drammatico e sintesi scenica*, in *La didascalia nella letteratura teatrale scandinava*, Atti del Convegno (Firenze, 1986), Roma, Bulzoni, 1987, pp. 229-258; A. CANZIANI, *Brevi note a margine dell'attuale problematica dell'attore*, in *Come comunica il teatro* cit., pp. 163-170; F. RUFFINI, *Semiotica del teatro: ricognizione degli studi*, «Biblioteca teatrale», 9, 1974, pp. 34-81; ID., *Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso. Un approccio informativo*, «Biblioteca teatrale», 10/11, 1974, pp. 205-239; ID., *Spettacolo comunicante/spettacolo significante: l'in-comunicazione spettacolare*, in *La semiotica e il doppio teatrale*, a cura di G. Ferroni, Napoli, Liguori, 1981, pp. 139-160; P. GULLÌ PUGLIATTI, *Per una indagine sulla convenzione nel testo drammatico*, ivi, pp. 61-82.

⁷⁹ P. BROOK, *The Empty Space. A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*, London, MacGibbon&Kee, 1968, trad. it. di R. Petrillo, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 89-90. Ovviamente, Peter Brook fa riferimento all'effetto di «straniamento» o «distanza emotiva» (*Verfremdungseffek*) teorizzato da Bertolt Brecht.

⁸⁰ A. BELYJ, *La magia delle parole* [*Magija slov*, in *Simvolizm*, 1910], in Id., *Il colore della parola. Saggi sul simbolismo*, a cura di R. Platone, Napoli, Guida, 1986, pp. 259-290: 259.

testuale e autoriale, può far misurare il modello letterario dello straniamento adottato da uno scrittore, o essere una risorsa per verificare le marche dell'enunciazione e le complesse caratteristiche del *débrayage* ed *embrayage* cronotopico.⁸¹ Le parole, ricorda infatti Pirandello in un suo articolo del 1909 sul *Teatro siciliano*, «sono i simboli delle cose in noi, sono le larve che il nostro sentimento deve animare e la nostra volontà muovere».⁸² Tuttavia – continuiamo a dire con Pirandello – esistono gli «scrittori di parole» e gli «scrittori di cose», e questi secondi sono coloro che concepiscono la lingua non come “supporto”, ma come “cosa”, come un canale per confrontarsi frontalmente con il reale.⁸³ La lingua dialettale, da questo punto di vista, ha questa forza: si «incavicchia alla realtà», fa assomigliare le parole alle cose, dà ritmo e suono al testo drammatico e didascalico, conferendo ad essi un'indiscutibile patina poetica. È in altri termini l'espressione di una forma di vita legata agli affetti e ai sentimenti, ma è anche la fotografia istantanea di una realtà mutevole, dinamica, che denota i tempi.

Il «Rappresentarsi» di una lingua, lo ricordiamo con Ludwig Wittgenstein, equivale pertanto al «rappresentarsi» di «una forma di vita».⁸⁴ Se ciò è vero, possiamo affermare con Andrea Camilleri che un tratto distintivo della scrittura di Emma Dante risiede in un'operazione di «autenticità», ossia in un tentativo di «interruzione della colonizzazione straniera»,

⁸¹ Sull'argomento vd. il noto studio di G. NENCIONI, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici» 10, 1976, pp. 1-56, poi in Id., *Di scritto e parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, pp. 126-179: 168-179. L'espressione «testa e cuore», riferita al valore della lingua, la dobbiamo ad Andrea Camilleri, cfr. A. CAMILLERI, T. DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 5-7.

⁸² LUIGI PIRANDELLO, *Teatro siciliano*, in Id., *Saggi e interventi* cit., pp. 977-982: 979.

⁸³ CAMILLERI, DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole* cit., pp. 80-82.

⁸⁴ L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen. Philosophical investigations*, ed. by G. E. M. Anscombe, R. Rhees, Oxford, Blackwell, 1953, trad. it. di R. Piovesan, M. Trinchero, *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 2014³, p. 229. Si può confrontare il celebre discorso di Wittgenstein con questo passo di *Libera nos a Malo*, cfr. L. MENEGHELLO, *Libera nos a Malo*, in Id., *Opere scelte*, a cura di F. Caputo, Milano, Mondadori, 2006, p. 41: «Ci sono due strati nella personalità di un uomo; sopra, le ferite superficiali, in italiano, in francese, in latino; sotto, le ferite antiche che rimarginandosi hanno fatto queste croste delle parole in dialetto. C'è un nocciolo indistruttibile di materia *apprehended*, presa coi tralci prensili dei sensi; la parola del dialetto è sempre *incavicchiata* alla realtà, per la ragione che è la stessa cosa, appercepita prima che imparassimo a ragionare, e non più sfumata in seguito dato che ci hanno insegnato a ragionare in un'altra lingua».

linguistica e culturale.⁸⁵ Emma Dante – come molti altri scrittori, poeti e autori drammatici – utilizza una parlata da lei prescelta, quella palermitana, ricorrendo spesso alle potenzialità espressive del dialetto, alla sua base onomatopeica e figurale, alle volte ambigua.⁸⁶ Le radici di questo tipo di scrittura teatrale si possono del resto trovare nello *stile drammatico* pirandelliano, e precisamente nella nozione di «azione parlata».⁸⁷ «*Pathos-motore*» e atto umano, «cosa scritta» e «cosa fatta», direbbe Pirandello, alludendo a una scrittura che deve apparire come «parola viva».⁸⁸ Per avere un'idea di questa *lingua agita*, basti qui citare l'espressione *pisu all'arma* contenuta nella prima battuta pronunciata da donna Fana nella *Birritta cu' i ciancianeddi* di Pirandello, oppure quella di *vucca di l'arma*. Camilleri, nel caso della scrittura di Emma Dante, fa l'esempio del verbo *scripintare*; ma basterebbe estendere la casistica all'uso della parlata palermitana inclusa nelle didascalie dei testi dell'autrice, per rendersi conto che questo tipo di scrittura punta a soddisfare l'effetto della visione, dell'atto figurativo. Da una parte il punto di vista oggettivo e circolare, da un'altra la direzione radiale della messa a fuoco; e da un'altra ancora lo sguardo introspettivo sul personaggio. Sono, questi, tutti effetti di *showing*, direzioni di movimento che puntano a «far vedere», a consegnare al lettore e allo spettatore il dettaglio visivo e acustico di una situazione, dei gesti, degli atteggiamenti o degli aspetti psico-fisici dei personaggi.⁸⁹ È un'operazione che si traduce indubbiamente in una valorizzazione poetica del rapporto testo-oralità, la quale nel processo di scrittura della didascalia teatrale, come scrive Emanuela Ferrauto, presenta «quasi una “deformazione” che spinge l'autore del testo drammaturgico a “slittare” sul testo narrativo, per poi tornare alla struttura prevista». In questa prospettiva, l'idea di considerare il testo della didascalia teatrale come una specie di *parergon*, o se si vuole come una co-

⁸⁵ A. CAMILLERI, *Prefazione*, in E. DANTE, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana* cit., Roma, Fazi, pp. 7-12.

⁸⁶ Per ambiguità intendiamo qui l'inversione di significato, cfr. CAMILLERI, DE MAURO, *La lingua batte dove il dente duole* cit., pp. 11-12.

⁸⁷ LUIGI PIRANDELLO, *L'azione parlata*, in Id., *Saggi e interventi* cit., pp. 447-451: 450-451.

⁸⁸ Ivi, p. 448.

⁸⁹ Cfr. M. CANTELMO, *Vedere, far vedere, essere visti. Dalla Weltanschauung dell'autore alla visione narrativa*, in Ead., *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*, Ravenna, Longo, 2004, pp. 119-141: 126-133.

stellazione di *parerga*, di fissativi per la tela della scrittura teatrale, continua ad avere il suo fascino, soprattutto se visto e inteso nei termini dell'accezione concettuale configurata da Aby Warburg e Jacques Derrida, che qui per concludere riassumiamo attraverso le parole di Georges Didi-Huberman:

Il primo gesto di Warburg fu un gesto di radicale spostamento: dopo aver guardato la Venere botticelliana [...] ha spostato leggermente lo sguardo: verso la configurazione fluida dei capelli fluttuanti al vento, verso l'interstizio dell'aria, la curva accogliente del drappo fiorito offerto alla giovane dea. Ed è qui, in queste formule di movimento, in queste forme fluenti, che ha riconosciuto con certezza il *pathos* fondamentale dell'immagine. [...] Questa attenzione al *parergon* – al dettaglio spostato, falsamente secondario – suscita immediatamente, nel testo di Warburg, magnifiche descrizioni di questi «accessori in movimento» [...]. L'«accessorio in movimento» è dunque tutt'altro che un elemento accessorio. Warburg vi ha visto, penso, la *texture* stessa dell'animazione nell'arte del Quattrocento, una sorta di convertitore tra l'*aria* impalpabile e i *corpi* visibili, ma anche [...] tra i *movimenti* visibili e i *moti* dell'animo. [...] ecco perché Warburg, all'inizio del capitolo sulla *Primavera*, cita alcuni versi di Dante Gabriel Rossetti dove, per l'appunto, si parla di vento; ecco perché attinge – da qualche scrittore romantico, immagino – l'espressione superba, scritta in francese nel suo testo, di «brise imaginaire».⁹⁰

«*Policinella*»: «essere» e «non essere» di una maschera

Nel regno del *parergon*, e dunque dell'*ambigua verosimiglianza*, rientra di diritto anche la maschera di Pulcinella. Il mito del Cetrulo campano di Acerra («o di Giffoni? o di Ponteselice?») rimane non a caso un enigma, perdendosi nei luoghi più remoti della memoria e della tradizione popolare, orale e scritta.⁹¹ C'è chi infatti, come Ulisse Prota-Giurleo, cercò di

⁹⁰ G. DIDI-HUBERMAN, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2015, trad. it. di R. Rizzo, *Ninfa fluida. Saggio sul pannello-desiderio*, Milano, Abscondita, 2019, pp. 29-63.

⁹¹ D. REA, *Pulcinella [Fate bene alle anime del Purgatorio]*, Milano, Mondadori, 1977², pp. 81-100], in Id., *Opere*, a cura di F. Durante, Milano, Mondadori, 2005, pp. 1408-

rinvenire nell'antica maschera di Pulcinella un residuo atellanico, giunto fino a noi dalla farsa romana; chi invece fece derivare il nome di Pulcinella da un Puccio o Puccio d'Aniello; chi da un Paolo Cinelli, detto alla francese *Polsinelli*; chi da un Oddo o Odone di Policeno o Polliceno, nipote nientemeno di Papa Martino V; chi, chiamando in causa la lingua greca, lo accostava all'idea del «molto movimento», o all'immagine dello «sciocco», del grullo, del guitto, fino ad arrivare a quella di «città»; e chi diversamente – come Andrea Perrucci – aveva confinato la maschera nei repertori della Commedia degli Zanni, ammettendo per i «Policenelli» la necessità di perdersi «in graziose sciocchezze di parole, di fatti, e travestimenti».⁹²

Antonia Lezza, nel saggio che chiude questo volume (*Quanti Pulcinella. Annotazioni sulla vitalità della maschera*), ripercorre alcune fondamentali tappe sceniche della celebre “maschera-non maschera” del teatro napoletano, offrendo ai lettori, nell'appendice al testo, un inedito racconto di Manlio Santanelli dal titolo *Lo Scartiello de Pullecenella*. Il discorso sul pulcinellismo, osserva Antonia Lezza, passa essenzialmente attraverso il vitalismo e l'ambiguità carnevalesca della maschera, che, aggiungiamo noi – servendoci delle parole di Paolo Toschi – nella città di Napoli «ha subito quel processo di ambientamento e di “dialettizzazione” che si riscontra in tutti i fatti folkloristici, nelle leggende come nei canti».⁹³

Che poi Pulcinella sia l'espressione di quello che Anton Giulio Bragaglia ha definito «il “teatro puro” dell'arte dell'attore», non è un mistero.⁹⁴ La maschera del Cetrulo campano è vissuta oltre «quattro secoli», attraverso

1428: 1419.

⁹² ANDREA PERRUCCI, *Disperazione Napolitana di Primo Zanni*, in Id., *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation (1699) / Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, ed. by F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T. F. Heck (Bilingual Ed. in English and Italian), Lanham (Maryland)-Toronto-Plymouth (UK), Scarecrow Press, 2008, pp. 153-156: 155 [Parte II, Regola 8]. Cfr. anche F. COTTICELLI, *Il Trattato Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso. L'“impresa bellissima e pericolosa” di Andrea Perrucci*, «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale», IV, 2011, pp. 47-92; A. G. BRAGAGLIA, *Introduzione*, in Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, Sansoni, 1961, pp. 9-48.

⁹³ P. TOSCHI, *Pulcinella e le altre maschere*, in Id., *Le origini del teatro italiano*, con un saggio introduttivo di G.B. Bronzini, Torino, Boringhieri, 2 voll.: I, 1999², pp. 212-218: 215.

⁹⁴ A. G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, Firenze, Sansoni, 1982², p. 129.

sando la commedia, l'opera buffa, il *vaudeville* e il teatro di rivista, e celebre fu quella dei De Filippo, *Pulcinella principe in sogno*, che debuttò al Teatro Nuovo di Napoli il 26 maggio 1930. Dunque, da Silvio Fiorillo, massimo interprete seicentesco del personaggio – che portò verso il nord, assieme a quello del Capitano Matamoros, impersonato anche da Pier Maria Cecchini – la maschera di Pulcinella arrivò sino a Eduardo De Filippo, che la ebbe in dote da Salvatore De Muto alla prima nazionale di *Palummella, zompa e vola*, tenutasi al Teatro San Ferdinando di Napoli il 22 gennaio 1954. Il grande successo di Pulcinella si è infatti giovato, oltremodo, della bravura di grandi attori: nel Seicento di quella del già ricordato Fiorillo, di Ciccio Baldi, Andrea Calcese, Mattia Barra e Gaspare De Cenzo; nel Settecento, di quella di Francesco Cerlone, Domenico Antonio Di Fiore e Filippo Cammarano; nell'Ottocento, di quella di Pasquale Altavilla (lo *Scaramouche*), Salvatore e Antonio Petito, Giuseppe De Martino, Raffaele Vitale e Cesare Teodoro.⁹⁵ Tutti grandi interpreti, questi, amatissimi dal pubblico, che si confrontarono con l'apparente fissità tipologica della maschera, smussandone i tratti, rinvigorendone i gesti, i lazzi, umanizzandone i caratteri, la parlata e l'accento.

È l'agosto del 1872 quando Francesco De Sanctis decide di pubblicare in un fascicolo di «Nuova Antologia» un saggio di Giorgio Arcoleo, *Pulcinella dentro e fuori di teatro*. Per Arcoleo, la storia della maschera era la stessa dell'attore e del popolo campano, di coloro che «animavano la scena» del teatro, principalmente del San Carlino, e di chi quotidianamente la riempiva nelle strade e nei vicoli della città.⁹⁶ Napoli però non è il solo paese di Pulcinella: se la maschera ha mutato il suo «colorito» locale nel corso dei secoli, portando le sue vestigia in ogni angolo d'Europa, lo ha fatto mantenendo sempre vivo il suo «disegno» umano, a un tempo timido e pungente, schernitore della paura e incline al cicaleccio, all'equivoco, e a

⁹⁵ Cfr. V. VIVIANI, *Storia del Teatro napoletano*, Napoli, Guida, 1969: F. Cerlone (pp. 383-419); F. Cammarano (pp. 463-512); P. Altavilla (pp. 513-543); A. Petito (pp. 545-603).

⁹⁶ G. ARCOLEO, *Pulcinella dentro e fuori di teatro* [«Nuova Antologia», XX, Agosto 1872, pp. 763-770], riedito col titolo di *Un filosofo in maschera*, in Id., *Le Opere*, I: *Studii e profili*, con prefazione di G. A. Borgese, Milano, Mondadori, 1929, pp. 59-67.

un tipo di umorismo che è un ridere e un piangere.⁹⁷ Benedetto Croce, ad ogni modo, cercando di delineare i contorni caratteriali di questa maschera, ha scritto in un suo celebre saggio che «Pulcinella non designa un determinato personaggio artistico, ma una collezione di personaggi, legati tra loro soltanto da un nome, e, fino a un certo punto, da una mezza maschera nera, da un camiciotto bianco, da un berrottone a punta».⁹⁸ Tanti pulcinelli, dunque, quante sono le nature ambigue, contraddittorie e diaboliche di questa creatura, che non a caso l'antica tradizione popolare confinava nel regno delle *larvae* carnevalesche, «delle maschere-anime dei morti».⁹⁹ In Pulcinella, infatti, l'ambiguità si misura con il simbolismo della maschera: *Vicenzio, don Nicola, Vicenzella, Tolla, Zeza, Vittoria* o *Lucrezia*, non sono altro che alcuni degli pseudonimi popolari e signorili con cui in aerea campana erano denominati la consorte di Pulcinella e il Cetrulo napoletano, il quale nelle celebri stampe di Jacques Callot, tra i diversi *Cuccurucù* e *Capitani* dei Balli di Sfessania, figura sia in abiti e atteggiamenti da gallinacci, sia nelle vesti bianche tipiche degli Zanni.¹⁰⁰

A partire dagli anni Quaranta dell'Ottocento però, a Napoli, la fortuna di Pulcinella coincide con un declino delle messinscena goldoniane, nelle quali, spiega Antonia Lezza, la maschera del Cetrulo campano riesce a sopravvivere soprattutto grazie a innesti, come avviene per il dramma in musica *L'Arcadia in Brenta*, ripreso da Francesco Cerlone. Il racconto autobiografico di Antonio Petito, *Io, Pulcinella. Vita artistica dal 1822 sino al 1870*, stampato nel 1905 da Salvatore Di Giacomo, costituisce infatti la prova del successo che continua a mantenere la maschera di Pulcinella nel corso dell'Ottocento. Con Eduardo Scarpetta però, il Cetrulo campano diventa spalla dell'istrionismo beffardo e furbo di don Felice Sciosciamocca. Molti anni dopo, e siamo nel 1960, è invece Eduardo De Filippo a confrontarsi con il mito della celebre maschera del teatro napoletano nella

⁹⁷ C. T. DALBONO, *Pulcinella e la maschera napoletana*, in *Usi e costumi di Napoli e contorni descritti e dipinti*, Opera diretta da F. de Bourcard, 1866, voll: II: II, p. 57-63: 58.

⁹⁸ B. CROCE, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, in Id., *Scritti di storia letteraria e politica*, I: *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1962⁴, pp 193-247.

⁹⁹ TOSCHI, *Pulcinella e le altre maschere* cit., p. 215.

¹⁰⁰ Cfr. R. DE SIMONE, *Maschere e danze rituali carnevalesche, nella Napoli del Seicento, in riferimento ai «Balli di Sfessania» di Jacques Callot*, in L. Balbi, R. De Simone, *Demoni e Santi. Teatro e teatralità barocca a Napoli*, Napoli, Electa, 1984, pp. 146-191.

commedia *Il figlio di Pulcinella*. Il suo personaggio è rivestito a nuovo: è giovanile, è capace di parlare a un figlio, ed è in grado di convivere sia con la popolarità di cui gode la maschera nella Napoli dei vicoli, sia con gli spettri del presente, alimentati dalle lotte politiche. Antonia Lezza muove da questo scenario di fondo, offrendoci inediti affondi nel teatro di Raffaele Viviani, Leo De Berardinis ed Enzo Moscato, fino a presentarci un nuovo scritto di Manlio Santanelli, *Lo Scartiello de Pullecenella*. Siamo qui al centro della grande questione che riguarda la deformità fisica di Pulcinella, che, oltre alla gobba, ritroviamo nel naso, nel cappello a punta, nel corno, nel ventre, nelle natiche enormi e nei seni prominenti di questa maschera teatrale. Segni di deformità appunto, ma anche di ermafroditismo, i quali – se mai ce ne fosse bisogno – fanno pensare al personaggio della *Vecchia del Carnevale*, che reca sulle proprie spalle un Pulcinella gobbo, e immancabilmente alla figura di un eroe-antieroe marcatamente ambiguo, dalla sessualità polimorfa.¹⁰¹

Con Pulcinella l'idea stessa di teatro si perde inevitabilmente nel corale e nel carnevalesco. La vitalità di questa maschera è dunque ammissibile alla luce non della sua «verità individuale», ma della sua «verità collettiva», che è al contempo momento di finzione scenica, «teatro delle ambiguità» e idea stessa di teatro: di un teatro, s'intenda, «come doppia verità», umana e scenica, sociale e mitopoietica, che ricerca «nella propria realtà storica e non storica una cittadinanza allargata, comune a tutte le vere culture, insomma una cittadinanza mondiale».¹⁰²

¹⁰¹ DE SIMONE, ROSSI, *Carnevale si chiamava Vincenzo* cit., pp. 183-208: 201-202, § *Pulcinella*: «Ma uno dei segni ermafroditici comuni del resto a molte maschere, è quello di presentarsi spesso con la gobba o più gobbe (avanti e dietro). / Tale deformità, in senso rituale, assume un significato di ventre gravido quando è rapportata al maschio. Per tale motivo, nella stessa tradizione napoletana, il *gobbo* porta fortuna ugualmente come il *femminella* [...]. In merito al Pulcinella dunque, il segno della gobba, indica il suo stato di gravidanza e si può constatare facilmente attraverso infinite stampe come sia diffusa la rappresentazione di Pulcinella con una o più gobbe». Sulla danza della *Vecchia del Carnevale* cfr. R. DE SIMONE, *I linguaggi musicali e le forme*, in Id., *Canti e tradizioni popolari in Campania*, a cura di G. Vettori, Roma, Lato Side, 1979, pp. 23-39: 32-33.

¹⁰² R. DE SIMONE, *Del teatro madrigalistico, del teatro ambiguo, della televisione, della crisi del linguaggio, del revival e del rapporto fra il Seicento e oggi*, in *Premio Armando Curcio per il Teatro 1979: Frammenti di una intervista da fare* (di G. Guerrieri), a cura di L. Lucignani, Roma, Armando Curcio, 1980, pp. 27-31: 28-29.

Saggi

*Fantastiche etimologie e origini municipali.
Temi dell'antiquaria bolognese recitati «in Prologo»
e «in Comedia» da Spacca Strummolo Napolitano*

Leonardo Quaquarelli

«Graziosissimo Comico fu costui» dichiara l'accademico clementino bolognese Francesco Saverio Bartoli¹ tracciando il profilo di Aniello Soldano, «detto in Commedia il Dottor Spacca Strummolo», nelle *Notizie storiche de' Comici italiani*.² Quel poco che sappiamo di questo attore originario di Napoli, «dove per qualche tempo esercitato aveva la sua Comica professione», lo si deve in gran parte al ritratto breve ma informato disegnato dal Bartoli appunto, letterato ma a sua volta “comico”, attore praticante e ampiamente esperto in prima persona del mondo teatrale che, sullo scorcio della sua vita di libraio prestatato alle scene, decise di rappresentare, optando per la formula settecentesca tipica dell'erudizione a base biografica. Ma la novità dell'impresa, come osserva Franco Vazzoler introducendo una nuova edizione delle *Notizie*,³ sta nella scelta inconsueta di porre al centro dell'attenzione biografica gli *attori* e non gli *autori* di

¹ A. ZAPPERI, *Bartoli, Francesco Saverio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, (d'ora in poi: DBI), 6, 1964, pp. 573-575.

² F. S. BARTOLI, *Notizie storiche de' Comici italiani*, Padova, Conzatti, 1782, pp. 243-244

³ F. VAZZOLER, *Primi appunti e indicazioni provvisorie per uno studio delle Notizie storiche*, in F. BARTOLI, *Notizie storiche de' Comici italiani precedute dal FOGLIO che serve di prospetto all'Opera*, a c. di G. Sparacello, introduzione di F. Vazzoler, trascrizione di M. Melai, Paris, IRPME, 2010, pp. 5-15.

testi teatrali, una svolta che farà da modello per Luigi Rasi, il più illustre biografo teatrale dell'Ottocento.⁴ Tanto è vero che nella biografia che Rasi compila per Soldano ritroviamo le poche righe di Bartoli che cercano di mettere in contesto la vita e l'attività del Napoletano: anche noi del resto non possiamo rinunciare a citare questa sintesi biografica fondante, seguendo l'indicazione di Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, a quanto sembra ultimi a confermarla nel 1991:⁵

Graziosissimo Comico fu costui, il quale fioriva intorno al 1590. Dal Regno di Napoli, dove per qualche tempo esercitato aveva la sua Comica professione, passò egli in Lombardia; e quindi in Firenze, in Bologna, in Venezia, ed in altre principali Città fecesi conoscere per un gran Comediante. Spiritoso ne' lazzi, pronto nelle risposte, lepido e facetto; e sopra ogni altra cosa infinitamente studioso, acquistassi somma riputazione, e fu tenuto in concetto d'uomo veramente negli studi fondato, e pieno di moltissime cognizioni.

Non si hanno indicazioni certe nemmeno sull'appartenenza di Aniello a una compagnia di Comici, benché proprio il Rasi segnali un indizio che condurrebbe alla compagnia costituita da Giovan Battista Andreini dopo la morte della madre Isabella e la crisi della compagnia dei Gelosi: costui avrebbe inviato nel 1606 una missiva al Duca di Mantova per avere aiuto e sostegno in un momento di difficili relazioni interne fra gli attori e la lettera sarebbe stata firmata in calce da alcuni dei Comici, fra i quali Aniello Soldano. L'indizio viene meglio precisato e corretto da Marotti e Romei: la lettera del giovane Andreini inviata da Torino al duca di Mantova è del 14 agosto 1609 e il mittente «in qualità di direttore dei Fedeli, si lagna dei dissapori sorti nella compagnia e ne addossa la responsabilità a Pier Maria ed Orsola Cecchini».

⁴ M. SCHINO, *Rasi, Luigi*, in DBI 86, 2016, pp. 523-527. Cfr. L. RASI, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, voll. 2, 1897 e 1905, vol. II, pp. 164-168 scheda di Aniello Soldano.

⁵ F. MAROTTI, G. ROMEI (a cura di), *La commedia dell'arte e la società barocca*, II. *La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 435-464, dove con un breve cappello introduttivo si pubblicano in edizione criticamente curata i due testi di cui ci accingiamo a ragionare.

Di Spacca Strummolo allora e del suo profilo artistico concreto non ci resta che cercare le tracce nel perimetro dei soli due testi conservati, a cominciare da *La fondation, & / origine di Bologna, / cavata dalle sue etimologie, / Recitata per Prologo di Comedia in quella Città / da Aniello Soldano, / detto Spacca Strummolo Napoletano*, in Bologna, per Vittorio Benacci, MDCX. Di questa stampa in 4° di 12 pagine che si legge anche nell'esemplare bolognese della Biblioteca dell'Archiginnasio⁶ conviene intanto cogliere qui alcune caratteristiche degne di nota avviando la lettura dalla sezione conclusiva del testo, una tipologia di congedo del *prologo* dagli spettatori densa di riferimenti utili alla nostra intenzione di contestualizzare l'opera e il suo autore:

E però questa sera (Nobilissimi Signori Bolognesi) pregato da' miei compagni a farvi il prologo d'una bella comedia, che hanno in animo di recitare, in quel cambio ho voluto dirvi quanto per cagion vostra m'è avvenuto, e quanto in servitio vostro ho operato; se vi pare che meum labor sit dignum mercedem suam, fate silentio, che io per hora altro non chieggo, e voi in tal modo confermerete esser vero, che in Bologna non ha luogo l'ignoranza, l'ingratitude, ma la vera cognitione e recognitione de' buoni e di chi merita, come si cava dalla voce *Bononia* divisa in sillabe: *Bo*, bonorum, *no*, notitia, *ni*, nimis, *a*, amabilis. Ma se per lo contrario (che non credo) ci denegherete la solita attentione, anch'io cantando la palinodia a Gentilhuomini e virtuosi che si sono troppo avari dei lor beni e favori, pur cavandolo dalla voce istessa *Bononia*: *Bo*, bonorum, *no*, nobis, *ni*, nimis, *a*, avari, et a certi plebeuzzi, ignorantelli, se ce ne sono, pregherò il meritato fine all'opere loro, dicendo: *Bo*, il boia, *no*, non, *ni*, nieghi, *a*, appiccargli. E con questo vi lascio.

I torchi del Benacci fermano in questo caso, nel ruolo di *Prologo in Comedia*, un testo legato a uno di quei temi di antiquaria locale aspiranti, in questo scorcio cronologico, alla dignità di una forma autonoma di erudizione, ma quasi sempre prigionieri di antiche e recenti tradizioni apologetiche e dei ristretti orizzonti di una diffusa pedanteria magistrale e municipale. Così, il comico dell'arte Aniello Soldano, forse ingaggiato

⁶ Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, 17, *St. civ. e pol., cart. A2, n. 36*.

dal conte Ercole Pepoli al quale il libretto e la recita appaiono dedicati, architetta con la sua arguzia da Spacca Strummolo Napoletano un gioco spiritoso sul filo dell'acrostico etimologico polivalente e sull'apologia, venata di beffa, della città «guardarobba di scienze, scrigno di dottrina», il cui «impegno... giuditio... sale» riesce ad esser «veduto da' ciechi, sentito da' sordi, conosciuto da' matti».

A ben guardare, la più immediata contiguità che viene alla memoria – soccorsa anche dalla coincidenza cronologica e dalla analoga frequente scelta dei tipi del Benacci – è quella con il gran cantastorie Giulio Cesare Croce e con le sue vertiginose parodie dei “generi” municipali: tanto più se si tiene presente che il Croce stesso non mancò di cimentarsi in quella forma di *laus urbis* che è il *Compendio de' casi notabili occorsi nella Città*, componimento in terzine particolarmente adeguato, nella sequenza cronistica cumulativa, alla logica elencatoria dell'ispirazione crocesca.⁷ Le due edizioni Cochi del *Compendio*, rispettivamente datate 1606 e 1615, si collocano come si vede poco prima e poco dopo il *Prologo* di Spacca Strummolo, a sottolineare la diffusione ampia, e negli strati più vari della cerchia cittadina, di un'abitudine e di un gusto per l'eulogia municipale e per la rivendicazione di illustri origini che naturalmente corrispondono anche a una necessaria identità storico-ideologica nel contesto degli equilibri entro le mura, non meno che nella sempre tormentata politica estera della seconda città pontificia.

Non si dovrà dimenticare infatti, nella prospettiva di una ormai assestata mentalità aristocratica neofeudale portata a ricercare nel lignaggio tradito la fonte del diritto acquisito,

quel prurito di rendere meravigliosa, e antica l'origine, ed i principi della propria Patria, che – a dire di Giovanni Fantuzzi – invase gli storici delle Città d'Italia ne' secoli passati, onde non credevasi degna d'Istoria una Città, se non traeva la sua origine dal figlio di Noè, e non potevano vantare i suoi Cittadini una discendenza da primi Re d'Italia, né erano

⁷ *Breve Compendio de' Casi più notabili occorsi nella Città di Bologna Dal tempo, ch'ella fu creata Colonia, fino all'Anno MDCVI...*, Bologna, Bartolomeo Cochi, 1606; cfr. R. L. BRUNI, R. CAMPIONI, D. ZANCANI, *Giulio Cesare Croce dall'Emilia all'Inghilterra. Cataloghi, biblioteche e testi*, Firenze, Olschki, 1991, pp. 68-69, n. 39.

bastantemente gloriosi, se i loro fasti non eguagliavano quelli degli eroi dell'Odissea.⁸

«L'indiscreto amore della Patria» di cui parla il Fantuzzi è anche il tema affrontato da Guido Achille Mansuelli⁹ in una approfondita indagine su come vengono trattate le origini di Bologna nelle pubblicazioni a stampa cittadine dall'inizio della tipografia fino alla soglia del XX secolo: la conclusione non può che essere la conferma delle «forzature nell'uso delle fonti dirette» tese «a portare a conclusioni "bolognesi" arbitrarie e deformanti». Molto più saggia appare agli occhi di uno storico moderno la scelta parodica e ironicamente "dottorale" di un teatrante intelligente come Soldano nei confronti di questa specie di tardata competizione per la precedenza posta sul punto per lo più mitizzato della fondazione urbana; cosicché un professore di Etruscologia riesce a farci intendere di Aniello qualche tassello in più di quanto non siano riusciti a comunicarci i biografi teatrali. Vale dunque la pena di ascoltare ciò che pensa di Spacca:

A questo punto si inserisce una parentesi giocosa, nell'opera del comico napoletano Aniello Soldano, detto Spacca, uscita nel 1610. Il tono pomposo dello scritto ha tutto l'aspetto di una presa in giro del susseguo pseudoscientifico, per cui anche il comico si attribuisce il titolo di dottore, abbastanza consono al clima di una città universitaria; egli, definitosi «plusquam dottore, archimandrita di tutti i dottori», inizia il suo discorso, immaginando che gli dei dell'Olimpo nominino lui, Spacca, arbitro della loro contesa su chi di loro potesse darsi il merito di aver fondato Bologna. Le etimologie riportate dal Soldano, a sostegno dei vantì di ciascun nume, in realtà non hanno maggiore credibilità di quelle citate dagli esponenti della storiografia «seria». Alla fine della concione il giudice Spacca mette tutti d'accordo rivelando che Bologna risente dei doni di tutti i numi. Questo «scherno degli dei», per ripetere il titolo della ben nota opera di Francesco Bracciolini, edita però non

⁸ G. FANTUZZI, *Notizie degli Scrittori Bolognesi*, Bologna, Tip. S. Tommaso d'Aquino, 1781-1789, VI, p. 95.

⁹ G. A. MANSUELLI, *Le origini di Bologna nelle pubblicazioni a stampa edite fino all'inizio del XX secolo*, in *Il contributo dell'Università di Bologna alla storia della città: l'evoluzione antica*, Atti del I° convegno (Bologna, 11-12 marzo 1988), a c. di G. A. Mansuelli, G. Susini, Bologna, Comune-Istituto per la storia di Bologna, 1989, pp. 15-107: p. 33.

prima del 1618, può essere derivato dalla letteratura cinquecentesca. Essendo impensabile che il Soldano conoscesse il poema del Tassoni posteriore al 1610. *Tale letteratura deve essere entrata abbastanza presto nel repertorio dei comici e quindi, rispetto al Tassoni e al Bracciolini, Aniello Soldano può aver avuto un qualche significato di anticipazione.* La presenza del Soldano a Bologna non credo debba ritenersi connessa con la nuova edizione dello scritto nel 1615, fatta in occasione della festa del 2 marzo di tale anno nella Gran Sala del Podestà.¹⁰

Sono, come si vede, due gli spunti di riflessione offerti da questi cenni del Mansuelli. Sul primo, di gran lunga più rilevante, è d'obbligo sostare perché pertinente con il tema "mitologico" del *Prologo* di Aniello: i protagonisti infatti della contesa su chi effettivamente abbia fondato Bologna sono gli Dei dell'Olimpo che richiedono la presenza del Dottor Spacca nella loro eccelsa sede per farne l'arbitro di un equo giudizio; si sa tuttavia che in questi anni la permanente diffusa presenza dell'immaginario mitologico nelle lettere e nelle arti si avvia a diventare un tema "sensibile" di ordine morale e di ortodossia religiosa:

Spacca di qua, Spacca di là, Spacca di su, Spacca di giù, chi mi chiama, chi mi tira, chi mi prega, chi mi sforza a dispensargli parte della mia dotta dottoraggine, di maniera che spesso spesso son forzato di desiderare, o che tutti i Dottori ne sappiano quanto Spacca, o che Spacca non ne sappia tanto, per non aver del continuo sì gran fatiche in pacificar liti, accordar discordie, e pronunziar sentenzie. E sarebbe una bagatella, una frulla aver solamente a spaccheggiar tra gli uomini. Anco gli Dei, quando vengono tra di loro in qualche disputa, se non andasse questo pezzo di Dottore a mettergli d'accordo, senz'altro si romperebbono la testa.¹¹

Ecco allora Mercurio che preleva Spacca dal suo studio, lo trasporta in cielo in un batter d'occhio e apre il giudizio sulla discordia, nata «perché ciascuno di essi pretendeva d'esser stato il fondatore, il fabbricatore della città di Bologna, e non avendo chi desse sopra di ciò la sentenza, erano quasi

¹⁰ Ivi, pp. 43-44. Corsivo nostro.

¹¹ Citiamo dal testo edito da MAROTTI, ROMEI, *La commedia dell'arte* cit., pp. 460-464.

quasi venuti alle mani». Fra le “ragioni” che Spacca ascolta in una sequenza narrativa che va da Saturno a Mercurio, varrà la scelta di soffermarsi, per cominciare, sulla dichiarazione di Giove:

Io sono stato il fondatore di Bologna; e poiché Messer Saturno vuol far vero il detto con l’Etimologie, ecco ch’io vi stampo la vera Etimologia di quella Città, donde si conoscerà la mia buona ragione. Quando trasformato in toro avevo impregnato la bella Europa, tornando di Creta passai per dove oggi è Bologna, ed alloggiato da un mio povero amico, che stava in una piccola casetta su la riva del Reno, a cena gli raccontai il caso seguito; e nel partirmi feci miracolosamente nascere in quel luogo una Città, per ricompensa, facendone Signore quel mio ospite. Ed in memoria che sotto forma di toro o bove avevo goduto la donna amata, nominai la nuova Città Bononia, dalle parole *Bos*, che vuol dire bue, *Non* che significa non ed *Iam*, che s’espone già, cioè *Bos non iam*; per mostrare che non era già un bue, ma Giove, quello che portò via Europa.

Ricordato davanti a un pubblico bolognese probabilmente misto di rappresentanti del ceto nobiliare e di popolo, il tema del ratto di Europa doveva suscitare memorie vive a portata di quotidiane visioni, almeno per chi frequentava il piano nobile di Palazzo Fava, dove i Carracci – forse con un dominante impegno di Annibale – avevano fra 1583 e 1584 lavorato alle *Storie d’Europa* in quattro scene, oltre che al più noto ciclo di Giasone. Variamente studiata dagli storici dell’arte a partire dal Malvasia (sia per coglierne i modelli ispiratori collocati in area veneta fra il *Ratto d’Europa* di Tiziano e quello di Paolo Veronese, sia per sciogliere il nodo costante della critica carraccesca sull’attribuzione di responsabilità a uno del gruppo di tre per lo più organizzato a collaborare) l’impresa del camerino delle *Storie d’Europa* ritorna ora al centro di un recentissimo intervento che lo pone nel quadro degli esordi di Annibale,¹² molto discussi e giudicati rozzi dagli intendenti: il che significa che sullo scorcio del Cinquecento e nel

¹² Cfr. E. NEGRO, N. ROIO, *Annibale Carracci esordiente. Le Storie di Europa in Palazzo Fava a Bologna*, Roma, etgraphiae, 2021; per lo sviluppo critico pregresso A. STANZANI, *Annibale frescante a Bologna, nei palazzi, Fava, Magnani e Sampieri*, in *Annibale Carracci*, a cura di D. Benati e E. Riccomini, Catalogo della Mostra di Bologna e Roma, 22 settembre 2006-6 maggio 2007, Milano, Electa, 2006, pp. 431-448.

Seicento entrante il soggetto mitologico in questione aveva fatto parlare di sé in città. È noto che intorno alla metà del XVI secolo l'offerta del *corpus* mitografico classico a un pubblico più allargato, rappresentato senz'altro dai pittori, ma anche – perché no? – dai “comici”, proveniva da manuali e dizionari di mitologia di cui i più frequentati furono certo la *Mithologiae* di Natale Conti a stampa nel 1551 e *Le immagini degli dei degli antichi* di Vincenzo Cartari (1556) con il suo ricco repertorio iconografico che fornisce attributi e interpretazioni simboliche dei personaggi.

Non è detto peraltro che i committenti lasciassero del tutto agli esecutori la responsabilità dell'*inventio* che in tempi postconciliari poteva incontrare difficoltà; e se è vero che «il “boom” del fregio narrativo che proponeva un confronto serrato fra arte e letteratura, tra *pictura* e *poësis*, sostanziandosi anche di riferimenti all'erudizione mitografica, era avvenuto a Bologna nella residenza di un alto prelato della curia romana, il cardinale Giovanni Poggi»,¹³ è anche vero che la storia di Camilla ivi dipinta da Niccolò dell'Abate, esaltando la consacrazione della protagonista alla guerra, sembrava rinviare al committente consacratosi alla causa della Chiesa riformata, con il ricorso ambiguo alla giustificazione allegorica di una scelta iconografica che la stagione inquisitoria cominciava a guardare con sospetto. Già del resto nel 1582, il cardinale da poco arcivescovo di Bologna Gabriele Paleotti faceva risuonare la sua voce ammonitrice nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustrissimo Reverendissimo Card. Paleotti Vescovo di Bologna. Al popolo della Città e Diocesi sua.*

Non accade spesso che il titolo paleottiano di un testo pubblicato nei primi soli due libri e notissimo anche se di fatto incompiuto¹⁴ venga citato nella sua integra programmaticità: il fatto è che proprio questa programmaticità è di per sé significativa. Non si tratta infatti né di un semplice

¹³ STANZANI, *Annibale affrescante a Bologna..cit.*, p. 433.

¹⁴ Per la vicenda del testo paleottiano, reso noto nel 1961 da P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari, Laterza, si veda G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), Parte prima, direzione scientifica S. Della Torre, trascrizione in italiano moderno di G. F. Freguglia, presentazione di C. Chenis, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2002.

avvertimento repressivo, né di un normale intervento di catechesi, ma di un'operazione ideologica e culturale di largo orizzonte cattolico riformato che coinvolse nella riflessione e nel dialogo sul potere delle immagini figure di spicco dell'intelligenza bolognese coeva, da Ulisse Aldrovandi a Federico Pendasio, dal pittore Prospero Fontana a Carlo Sigonio. In questa cornice di pensiero delineata fin dai primi anni Sessanta del Novecento da Paolo Prodi nella *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*,¹⁵ il cardinale *teorico* coincide con il cardinale *committente*¹⁶ che dagli anni Settanta del XVI secolo si era dedicato alla ricostruzione della cattedrale bolognese di San Pietro, affidandone il riassetto architettonico al Tibaldi e rivolgendosi poi qualche anno dopo, fra 1584 e 1585, a Bartolomeo Cesi e a Camillo Procaccini per la decorazione pittorica della cripta, oggi perduta, che squadernava santi penitenti e martiri.

Dichiarata “metropolitana” dal 1582 da papa Gregorio XIII che così conferiva alla diocesi di Bologna la dignità arcivescovile, la cattedrale in rifacimento confermava nella figura del Fontana, impegnato nella nuova zona absidale, il protagonista dell'arte sacra riformata che tuttavia viveva la contraddittoria vicenda dei pittori devoti per lo più costretti dalle richieste di committenza aristocratica, non lontana dai gusti romani curiali, a produrre un immaginario “pagano” e una pittura “lasciva” che non conosceva l'auspicato tramonto. Del resto, l'intero orizzonte riformista del cardinale Paleotti¹⁷ si trovava a percorrere un impervio cammino sia per la complessità della situazione bolognese, sia per la posizione specifica della città nello Stato pontificio: avere come principe il papa metteva in maggiore difficoltà la politica episcopale, soprattutto in una fase di forte accentramento curiale e di invadenza dell'Inquisizione, contro la quale come è noto l'arcivescovo si schierò per difendere prima Ulisse Aldrovandi e poi Carlo Sigonio.

¹⁵ P. PRODI, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica*, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1962 poi ristampata con una seconda parte e una postfazione in *ID., Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna, il Mulino, 2014.

¹⁶ Cfr. I. BIANCHI, *La politica delle immagini nell'età della Controriforma. Il cardinale Gabriele Paleotti teorico e committente*, Bologna, Ed. Compositori, 2008. Per S. Pietro cfr. *La Cattedrale di San Pietro a Bologna*, Milano, Pizzi, 1998.

¹⁷ P. PRODI, *Il cardinale Gabriele Paleotti (1522-1597)*, voll. 2, Roma, Ed. di Storia e Letteratura, 1959 e 1967. Si veda da ultimo dello stesso Prodi la voce *Paleotti, Gabriele*, *DBI*, 80, 2014, pp. 431-434.

Il segnale del disagio che progressivamente rallentava l'azione del cardinale si fece evidente nella decisione di abbandonare Bologna nel 1591 tornando a Roma (dove morirà nel 1597) nell'occasione della nomina per anzianità a vescovo di Sabina.¹⁸ Anche il suo tentativo di sistematica riflessione sulle immagini e sul loro potere e la sua idea di pittura orientata ad un realismo storico (per l'aspetto profano, previo rifiuto della mitologia "pagana") e ad un realismo scritturistico (per l'aspetto sacro), nella prospettiva di un'aderenza alla vita quotidiana del «popolo della città», influenzò probabilmente in senso devoto il tardomanierismo dei pittori cui aveva commesso interventi nella cattedrale e forse non fu estranea allo sviluppo dell'autonomo senso del "vivo" della ricerca carraccesca, ma non trovò interlocutori pronti a riflettere in quella chiave sulla stagione artistica della Roma curiale di fine secolo.

Nel 1595 intanto Annibale, il più giovane e il più innovatore dei Carracci, si spostava a Roma al servizio del cardinale Odoardo Farnese per affrescare fra 1598 e 1601 la Galleria e il Camerino del suo palazzo attenendosi al soggetto degli "amori degli dei" sulla traccia costante delle *Metamorfosi* ovidiane: era infatti Ovidio, per lo più nella traduzione in italiano di Giovanni Andrea dell'Anguillara,¹⁹ a fornire le linee di tradizione mitologica per l'immaginario "pagano" dei fregi patrizi, come anche Aniello Soldano poteva parodisticamente ricordare nel suo *Prologo*, a proposito della dichiarazione di «Mastro Apollo» impegnato a proporsi come autentico e unico fondatore di Bologna dinnanzi al giudice Spacca Strummolo:

la vera verità era che egli, già innamorato morto della Ninfa Dafne [...] risoluto di non star sempre come le zucche (co'l seme in corpo), determinò di pigliarla per forza, e contrar seco legitimo adulterio; la Ninfa, che era furba, avvedutasi della raga, a gambe, fratello! E lui dietro: corsero tanto, che arrivarono alle sponde del fiume Reno in Toscana, e non

¹⁸ Cfr. PRODI, *Paleotti, Gabriele* cit.: «Per giustificare l'abbandono di Bologna, affidata in amministrazione al cugino Alfonso come coadiutore con diritto di successione, espresse la convinzione [...] che non fosse possibile la riforma di una singola diocesi senza un coinvolgimento e una riforma della Chiesa universale».

¹⁹ Cfr. A. COTUGNO, *Le Metamorfosi di Ovidio "ridotte" in ottava rima da Giovanni Andrea dell'Anguillara. Tradizione e fortuna editoriale di un best-seller cinquecentesco*, «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze morali, lettere ed arti», CLXV, 2007, pp. 461-531.

del fiume Peneo in Tessaglia (come dice quel minchione di ser Nasone), dove la Ninfa per opera di Giove fu trasformata in alloro. Apollo, perché restasse memoria dell'amor suo, fece fabricare in quel luogo una Città, e la chiamò Felsina, dalle parole che seguitando Dafne diceva: *fel sinas, fel sinas*: cioè o Ninfa *sinas*, lascia, dal verbo *sino, is*, che sta per lasciare, e *fel*, che vuol dir fiele, e si piglia per l'amarezza e crudeltà in amore.

Il corsivo nostro all'interno della parentesi che qualifica con irriverenza Publio Ovidio Nasone vale a confermare il rapporto confidenziale che tanto la *pictura* quanto la *poësis*, in questo caso teatrale, gestivano con la fonte per eccellenza di ogni forma di mitografia. Ma di lì a poco, nell'aprirsi del nuovo secolo, un'altra voce del passato classico rimasta a lungo afona stava per affiancarsi con l'energia delle novità a quella di *ser Nasone*. Dopo i falliti tentativi da parte di Aldo Manuzio coadiuvato dal Carteromaco e da Pietro Candido di realizzare la *princeps* delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli nel secondo decennio del Cinquecento, fu l'editore Plantin di Anversa a riuscire nell'impresa nel 1569 affidando la cura del testo a Gerarth Falkenburg (1535-1578), che fu anche il primo ad accostare all'Ovidio delle *Metamorfosi* il poema rinvenuto a Costantinopoli dal Filelfo nel 1423, la cui attribuzione a Nonno è attestata a partire dal Poliziano.²⁰ Ma solamente nel 1605 Eilhard Lubin pubblicò ad Hanau la prima versione latina in prosa, verso per verso. La stampa non passò sotto silenzio, anzi aprì un processo ampio di discussione e revisione del testo e di interventi critici su Nonno che culminò nella nuova edizione, Hanau 1610, a cura di Peter van der Kuhn (Cunaeus), arricchita di congetture, accompagnata da *Coniectanea* di Giuseppe Giusto Scaligero e da due libelli polemici contro l'autore: *Animadversiones* di Cunaeus e *Dissertatio* di Daniel Heinsius che in forma di lettera a Cunaeus disapprova lo schema continuamente digressivo di Nonno.

Vituperato dunque da traduttori, eruditi e filologi, Nonno ebbe il suo risarcimento dapprima in Francia, in anticipo sulla traduzione latina, per

²⁰ Cfr. F. TISSONI, *Le «Dionisiache» nell'Europa moderna*, in NONNO DI PANOPOLI, *Le Dionisiache*, IV (canti 37-48) a cura di F. Tisconi, trad. it. di M. Maletta, Milano, Adelphi, 2020, pp. XI-XXXII, ma v. anche G. AGOSTI, *Prima fortuna umanistica di Nonno*, in *Vetustatis indagator. Studi offerti a Filippo Di Benedetto*, a cura di V. Fera e A. Guida, Messina, CISU, 1999, pp. 89-114.

merito di Jean Dorat (1508-1588), illustre professore di greco sulla metà del XVI secolo al Collège Royal e maestro di Ronsard. Incaricato della cura dei festeggiamenti per l'*entrée* a Parigi di Carlo IX e della consorte Elisabetta d'Austria, Dorat coadiuvato da Ronsard e dal pennello di Niccolò dell'Abate ricorse per l'*allégorie picturale* realizzata nella Grande Salle del Palazzo Episcopale alle *Dionisiache*, selezionando dai circa 22.000 versi del poema l'episodio di Tifone sconfitto da Cadmo, concluso dai festeggiamenti degli dei per le nozze di Cadmo e Armonia.

Molto più importante però e attivamente operante sull'orizzonte letterario e artistico del XVII secolo italiano ed europeo fu la rivincita di Nonno messa in scena dal complessivo progetto poetico di Giovan Battista Marino. Il poeta, che aveva forse avuto notizia della prima edizione di Hanau, conobbe probabilmente la traduzione in latino di Lubin ristampata nel 1606 a cura di Jacobus Lectius (1560-1611) nei due volumi dei *Poetae Graeci veteris carminis heroici Scriptores, qui extant omnes* pubblicati presso Petrus De la Rovière a Ginevra (Aurelia Allobrogum) e a quanto pare se ne servì immediatamente. Guardò per certo al sottotesto di Nonno per dar forma all'idillio *Europa*, edito in una stampa singola a Lucca nel 1607 e confluito poi nella *Sampogna* pubblicata a Parigi nei primi mesi del 1620,²¹ per non parlare degli effetti di quella nuova lettura sull'*Adone* poi pubblicato nel 1623: esiti successivi entrambi di una strategia nelle uscite pubbliche dell'autore sulla scena letteraria che superano i limiti cronologici della nostra riflessione e per i quali conviene lasciare la parola a Giovanni Pozzi²² per chiarire quanto le informazioni e le sollecitazioni degli «amici e

²¹ GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Sampogna*, a cura di V. De Maldè, Parma, Fondazione Pietro Bembo/Ugo Guanda Editore, 1993; per primo fa riferimento alla stampa del 1607 e all'uso di Nonno da parte del Marino E. TADDEO, *Mosco, Nonno e la composizione di «Europa» del Marino*, «Lettere italiane», XIV, 1, 1964, pp. 15-35, poi in *Studi sul Marino*, Firenze, Sandron, 1971.

²² GIOVAN BATTISTA MARINO, *Adone*, a cura di G. Pozzi, Milano, Mondadori, 1976, II, pp. 91-92: «Toltane l'innegabile ispirazione ovidiana, la composizione di questo classicismo è stupefacente per due motivi: la prevalenza di autori greci sui latini e di Claudio fra questi ultimi. I greci, manco a dirlo, sono greci alessandrini, come Apollonio Rodio, Achille Tazio, Nonno Panopolita, Bione, Mosco, lo pseudo Anacreonte, Museo e così via. L'aspetto singolare, oltre all'ignoranza del greco da parte di un utente talmente prodigo, sta nella curiosissima coincidenza culturale in cui avviene. Infatti questo sfruttamento massiccio di materiale greco da parte di un poeta italiano, collima col punto

corrispondenti settentrionali (tra Ravenna, Bologna e Genova)» contribuirono a fargli abbracciare un classicismo ellenizzante con «un distacco netto dalla cultura romana laica da cui Marino proveniva».²³

È il caso peraltro di ribadire che in queste pagine il nome di Marino entra di scorcio, al séguito dei venticinque anni di studi sulla cultura letteraria e artistica bolognese del primo decennio del Seicento, propiziati dal magistrale contributo di Giorgio Fulco²⁴ che «lumeggiava, nel censimento accurato della ricca messe di lettere conservata nell'Archivio Malvezzi Campeggi di Bologna, *i contorni di un ambiente felsineo a filo doppio intrecciato con le burrascose vicende primo secentesche del Marino*».²⁵ Senza dimenticare che l'ispezione archivistica veniva a confermare l'altrettanto magistrale proposta critica di Ezio Raimondi apparsa dapprima a corredo del catalogo della mostra su Guido Reni del 1988, poi confluita nel volume *Il colore eloquente* del 1995 con il titolo *La metafora ingegnosa. Letteratura a Bologna nell'età di Guido Reni*.²⁶ Ne usciva il profilo di un laboratorio poetico modernista e "ingegnoso" che schierava accanto al più anziano Cesare Rinaldi, «la generazione, più giovane, dell'Achillini, del Preti, del Campeggi, del Capponi, protesa a sua volta al rilancio dell'idillio, a un'interpretazione contemporanea dell'eros bucolico e della favola antica nell'orizzonte di un tenero, affettuoso naturalismo», in un contesto ambientale e sociale corrispondente in sé alla forma del nuovo genere poetico: cosicché

più basso della filologia classica in Italia: Sigonio, Vettori, Orsini sono morti senza lasciare successori; al fiorire oltramontano di Daniele Heinsio, di Scaligero, di Giusto Lipsio, di Enrico Stefano, di Claudio Salmasio corrisponde in Italia il deserto [...] È il mondo francese e fiammingo che con edizioni, traduzioni e commenti mette in circolazione quella letteratura ellenistica».

²³ V. DE MALDÈ, *Giovan Battista Marino. L'«Hetruscus Ovidius»*, in P. GIBELLINI (ed.), *Il mito nella letteratura italiana II, Dal Barocco all'Illuminismo*, Brescia, Morcelliana, 2006, pp. 69-112.

²⁴ G. FULCO, *Feconde venner le carte*, in *Studi in onore di Ottavio Besomi*, Bellinzona, Casagrande, 1997, pp. 297-330.

²⁵ E. SELMI, *Preti, Guarini, Marino e dintorni: questioni di poesia e storia culturale nelle accademie del primo Seicento*, «Ellisse» V, marzo 2011, pp. 47-89: corsivo nostro.

²⁶ E. RAIMONDI, *La letteratura a Bologna nell'età di Guido Reni*, in *Guido Reni 1575-1642*, Catalogo della mostra 5 sett.-10 nov. 1988, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. CXXIII-CXLII, poi riedita in *ID.*, *Il colore eloquente. Letteratura e arte barocca*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 21-55.

la scuola bolognese dell'idillio [...] apparisse ai lettori più esigenti anche fuori dal circuito padano un'esperienza d'avanguardia e [...] richiamasse subito l'attenzione rapace ma solidale del Marino, infaticabile collezionista di opere d'arte e di primati letterari, che infatti trovava a Bologna non solo degli interlocutori ben disposti ma anche degli alleati efficienti nella battaglia a più fronti per una nuova, spregiudicata poetica dell'acutezza, come avrebbe poi dimostrato soprattutto la serie clamorosa degli interventi a stampa nel 1614, con in testa il Capponi e il pittore Valesio, contro la sortita antimarinistica di un erudito puntiglioso, Ferrante Carli.

In tale contesto la contesa di primato intorno al genere dell'idillio mitologico adombrata fra l'*Europa* mariniana del 1607 e la *Salmace* del ferrarese Girolamo Preti a stampa a Bologna nel 1608, andrebbe ridimensionata a un'ideazione «in stretto vincolo con altri idilli padani»²⁷ coevi, prodotti per mano dei citati Claudio Achillini, Ridolfo Campeggi e Giovanni Capponi: bolognesi dell'Accademia dei Gelati legati, come è noto, sull'esempio dell'anziano Battista Guarini, all'Accademia romana degli Umoristi cui del resto guardava anche Marino.²⁸ Nel decennio iniziale del nuovo secolo, sembra fruttuosa una linea di ricerca utile a disegnare sulla scala complessivamente italiana, ma dalla specola di Bologna, una trama di relazioni e influenze incrociate e di geografie accademiche costrette a misurarsi con uno «sperimentalismo letterario post-tassiano»²⁹ nel perimetro del quale la questione dei modelli, le polemiche militanti, le censure e le rivendicazioni di primato accendono scontri e posizionamenti.³⁰

L'importanza in questo quadro delle movenze accademiche dello scorcio cinquecentesco e primo secentesco bolognese, di cui i Gelati sembrano il principale sintomo, vale ulteriormente se collochiamo l'indagine nella prospettiva dell'irrompere nel clima suddetto dell'intervento culturale e

²⁷ Si cita da R. FERRO, *Preti, Girolamo*, in DBI, 85, 2016, pp. 331-333.

²⁸ Cfr. L. AVELLINI, *Tra "Umoristi" e "Gelati": l'Accademia romana e la cultura emiliana del primo e del pieno Seicento*, «Studi secenteschi», XXIII, 1982, pp. 109-137.

²⁹ L. BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali. Percorsi della letteratura di primo Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015.

³⁰ Cfr. E. SELMI, *Testimonianze epistolari per questioni di «primato» nella tradizione dell'idillio fra Tasso, Marino e i poeti emiliani*, «Studi tassiani», LVI-LVIII, 2008-2010, nn. 56-58, pp. 361-387.

mecenatistico di Maffeo Barberini durante e dopo la sua Legazione felsinea (1611-1614). Non si dovrà infatti dimenticare che già da Legato il futuro papa Urbano VIII determinerà svolte culturali come Protettore dell'Accademia dei Gelati, dopo essersi circondato nel primo decennio del Seicento di figure come Francesco Bracciolini, suo segretario durante la legazione francese.³¹ Tenendo presente l'opportuna indicazione di Mansuelli da cui siamo partiti sull'aria di famiglia che avvicina il *Prologo* di Aniello allo *Schernò degli Dei* braccioliniano per quanto le rispettive cronologie non coincidano, sembra lecito constatare in entrambi il prospettarsi «di una satira applicata al mitologico in se stesso»³² nella quale la degradazione della divinità si realizza sia sul piano dell'abbassamento dell' *elocutio* degli dei dialoganti, sia negli strampalati suggerimenti “eruditi” sulle etimologie o sull’“origine” di aspetti concreti della quotidianità “mangereccia” o di comparazione animalesca. Valga, quanto a Bracciolini, la pretesa origine del rosso dell'anguria in un mestruo improvviso di Venere (XII, 59-60 dello *Schernò*) o il ricorso inconfondibilmente bolognese alla mortadella (XVII, 36); e quanto a Soldano l'ascolto, di nuovo dal *Prologo*, dell'intervento di

³¹ Occorre soprattutto riferirsi in ordine cronologico agli studi di Sebastian Schütze volti a ricostruire un «sistema (papale) delle arti», tutti di rilievo per il loro vario riferimento alla realtà culturale felsinea degli anni della Legazione ma anche di quelli del papato nella prospettiva di almeno un trentennio di «stile Barberini»: *Tragedia antica e pittura moderna: alla ricerca di «una certa sublime forma di locutione, la quale penetra, commuove, carpisce gli animi»*, in *Docere Delectare Movere*, a c. di S. De Blaauw, P. M. Gijsberg, S. Schütze, Roma, 1999; S. SCHÜTZE, *Maffeo Barberini fra Roma, Parigi e Bologna: un poeta alla scoperta della Felsina pittrice*, in *I cardinali di Santa Romana Chiesa: collezionisti e mecenati*, Roma, Ed. dell'Associazione culturale Shakespeare and Company, 2 voll., 2001; ID., *La biblioteca del cardinale Maffeo Barberini: prolegomena per una biografia culturale ed intellettuale del papa Poeta*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, a c. di L. Mochi Onofri, S. Schütze, F. Solinas, Roma, De Luca Editori, 2007 (Atti del convegno romano del 7-11 dicembre 2004). Va segnalata inoltre la relazione *Sinergie iconiche: la Hermathena dell'Accademia dei Gelati di Bologna tra esercizio retorico e passioni per la pittura*, in *Estetica barocca*, a c. di S. Schütze, Roma, Campisano editore, 2004, pp. 183-205 nella quale l'autore dà conto del rinvenimento nell'Archivio Vaticano del *Discorso (di Melchiorre Zoppio) in dichiarazione dell'Hermathena, stanza per commodità dell'Accademia dei Gelati fabbricata dal Caliginoso ad honore del Protettore dell'Accademia l'illustrissimo e reverendissimo sig. Cardinale Barberino. Legato di Bologna*: dunque nuove basi “barberiniane” per la Selva gelata.

³² G. P. MARAGONI, *Il poema del Seicento. Pallade ubriaca*, in *Il mito nella letteratura italiana* cit., II, pp. 113-134.

Venere annesso a quello di Marte nella consueta versione di coppia adulterina responsabile proprio in quanto tale della fondazione di Bologna:

«io presi la mia madonna Venere in braccio e di peso me la portai in terra e, posatala sulla riva del Reno, feci le corna a quel zoppo affumato di suo marito; ed in onore della ricevuta vittoria, fabricai subito in quel luogo una Città, nominandola Bononia, quasi *Bonum onus*, cioè buono, e soave m'era stato il peso nel portar Venere di cielo in terra». «È vero – soggiunse allor Venere – che voi, o Marte, faceste quella Città, ma la faceste di mia commissione; e però io debbo esserne detta la fondatrice, oltre che il nome lo prese da me, e non da voi [...] Io, io fui quella che, spalancata la mia larga bottega delle dolcezze a' gentili abitatori di Bologna, chiamai quella Città Felsina, cioè tutta dolcezza, e senza alcuna sorte d'amaritudine, dal nome *fel, lis*, che vuol dir fiele, e dalla preposizione *sine*, che significa senza, quasi *Felle sine*, senza fiele, senza amarezza».

L'evidente parodia senza sconti che Soldano disegna coinvolge da una parte la propria maschera dottorale, che in territorio bolognese e per il tramite anche dei riferimenti diretti alla prestigiosa sede universitaria mutua profili fra Graziano e Balanzone, ma dall'altra appartiene senza dubbio a una stagione da cui a breve usciranno le indicazioni di Bracciolini, e poi di Tassoni con *La Secchia*.

Volendo mettere in campo il fattore dell'origine partenopea di Aniello, si potrebbe anche segnalare – come suggerimento da rendere concreto in future prospettive di ricerca – la probabile suggestiva presenza, nell'esperienza letteraria e teatrale di Spacca Strummolo, del terzo polo coevo dell'eroicomico: quello napoletano di Giulio Cesare Cortese e della *Vaiasseide* che, per quanto anch'essa pubblicata integralmente nel 1612 ben oltre quindi le recite bolognesi del Soldano, circolò in singoli canti intorno al 1604.³³

³³ Per le date della *Vaiasseide*, v. S. S. NIGRO, *Genesi della Vaiasseide di Giulio Cesare Cortese*, «Siculorum Gymnasium», XXIII, 1970, pp. 129-157; ID., *Cortese, Giulio Cesare*, DBI, 29, 1983, pp. 728-733, da integrare con V. PALMISCIANO, *Corrigenda per la biografia di Giulio Cesare Cortese*, «Studi Secenteschi», LX, 2019, pp. 189-199. Per il suggerimento di approfondire il rapporto del Cortese con gli attori, G. FULCO, *La letteratura dialettale napoletana. Giulio Cesare Cortese, Giovan Battista Basile, Pompeo Sarnelli*, in *Storia della Letteratura Italiana* diretta da E. Malato, V: *La fine del Cinquecento*

Ma ritornando alla segnalazione del Mansuelli, giova ricordare che le proposte eroicomiche di Bracciolini e Tassoni sono ormai riconosciute dalla critica più avvertita come partecipi di un progressivo antimarinismo (o per dir meglio di uno specifico antagonismo nei confronti dell'*Adone* mariniano come pensa Fumaroli)³⁴ che alleandosi con un taglio parodico acuminato aprirà la strada, per rimanere nell'area felsinea, al *Discorso intorno all'onestà della poesia* del Preti pubblicato nel 1618 a introduzione delle *Lagrima di Maria Vergine* di Ridolfo Campeggi. Vista da Roma, la prospettiva sarà quella del classicismo casto e della «teologica poesia» al centro della politica culturale di papa Barberini, Urbano VIII.

Rimane da esaminare, per concludere il nostro incontro con Spacca Strummolo, il secondo spunto che abbiamo rilevato nelle pagine di Mansuelli: l'indicazione di una ristampa del suo Prologo nel 1615 sotto il titolo di *Breve descrizione della Festa fatta nella gran sala del sig. Podestà l'anno 1615 il dì 2 di marzo*. Il volumetto conservato nella Biblioteca dell'Archiginnasio risulta anch'esso uscito dai torchi del Benacci, ed è forse stata questa coincidenza di stampatore a indurre lo studioso ad un'ipotesi avventata, giacché in queste pagine del 1615 non si ritrova traccia né del nome, né dei testi che conosciamo di Aniello Soldano.

e il Seicento, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 813-867: 820-836; T. MEGALE, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017, *passim*. F. VAZZOLER, *Rileggendo La Rosa di Giulio Cesare Cortese*, «Esperienze letterarie» XLV, 2020, 2, pp. 43-60 conferma per l'autore «il rapporto con il mondo della scena e degli attori, con alle spalle l'esperienza non solo letteraria, ma anche scenica di Della Porta» (p. 43) e constata l'assenza del Cortese «come punto di riferimento nella recente rifioritura di studi sul "fondatore" del genere Alessandro Tassoni, se non per cercare di escludere il napoletano dal novero dei poeti eroicomici o annoverarlo» (p. 59), rinviando alla rassegna critica di L. FERRARO, *Deformazione epica e strategie eroicomiche in tre opere di Giulio Cesare Cortese: La Vaiasseide, il Micco passaro e Lo cerriglio 'ncantato*, «Esperienze letterarie», XLIV, 2019, 2, pp. 21-42.

³⁴ M. FUMAROLI, *L'età dell'eloquenza*, Milano, Adelphi, 2002, pp. 233-234: «*Lo Scherno degli Dei* [...] contribuisce alla nascita del "classicismo barberiniano" ridicolizzando l'*Adone* di G. B. Marino». Per Bracciolini e la poesia eroicomico, nella vasta recente bibliografia, si rinvia a A. LAZZARINI, *Poesia eroicomico e satira poetica: Tassoni, Bracciolini, Marino*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana» XVII, I, 2014, pp. 107-147; FRANCESCO BRACCIOLINI, *Gli 'ozi' e la corte*, a c. di F. Contini e A. Lazzarini, Introd. di M. C. Cabani, Pisa, PUP, 2020; F. CONTINI, *Il classico in burla*, in *L'Eroicomico*, a c. di G. Crimi e M. Malavasi, Milano, Carocci, 2020, pp. 99-121.

Capita a volte però che anche un'ipotesi fuorviante e non confermata possa trasmettere un'informazione utile e in parte congrua con il percorso fatto per raggiungerla e verificarla. Nel marzo del 1615 a Bologna c'è un nuovo Legato, il cardinal Capponi, cui nella dedica della *Breve Descrizione* a Giulio Strozzi firmata dal Benacci si attribuisce un particolare elogio: i bolognesi vivono ora sereni nella sua Legazione. Qualche mese prima si è conclusa la Legazione Barberini che non è stata prorogata. Gli Accademici Gelati continuano a considerare Barberini loro protettore; mancano tre anni all'uscita dello *Schernò degli Dei* e del *Discorso* di Girolamo Preti; Marino è in partenza per Parigi già sottoposto da anni al controllo della congregazione dell'Indice quando l'*Adone* non ha ancora visto la luce.³⁵ Eppure la voce di Ezio Raimondi ci può di nuovo aiutare a collocare nel suo ambiente e nella sua data questa *Festa* che, con torneo finale per dar ragione a una delle due tesi in campo, si apre sulla discesa in terra, con l'autorizzazione di Giove, di Amore irato con le donne amate che non riamano, di Venere che vuole proteggerle, e di Marte che fa da mediatore. Come mai questo avviene, mentre a Roma c'è chi pensa a far spazio in letteratura a una «teologica poesia»?:

Il fatto è che a Bologna [...] la letteratura s'integrava senza fatica nelle forme istituzionali della vita sociale e ne riproduceva attraverso i riti della parola e i lumi della retorica il sistema gerarchico, l'ordine normativo, l'etica di relazione che assicurava a ogni individuo la sua identità pubblica. Tra feste, tornei, spettacoli, favole pastorali, cerimonie, cartelli, processioni, rendiconti di «apparati» teatrali, sedute accademiche, prolusioni universitarie, omaggi, mascherate, la tradizione tardo-rinascimentale si adeguava al costume moderno di una aristocrazia urbana operosa quanto prudente, consapevole dei propri obblighi e dei propri diritti anche nell'esercizio letterario.³⁶

La *Festa* del 1615 non ha che fare con comici o compagnie: è l'aristocrazia bolognese che occupa la scena e il libretto di Benacci ne squaderna per così dire il libro d'oro nominando tutti i cavalieri e descrivendone il

³⁵ C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008, cap. IV.

³⁶ RAIMONDI, *La metafora ingegnosa* cit., p. 23.

costume e il ruolo, insieme agli apparati e macchinari che fra nuvole che salgono, templi che si aprono, terra che sprofonda, fuochi che illuminano procurano agli spettatori (fra i quali in luogo rilevato il cardinal Capponi) quella meraviglia che in fondo la presenza favolosa degli dei sembra continuare a custodire. Un altro rilevamento può interessare: il libretto della *Breve Descrizione* che abbiamo consultato reca nell'interno del piatto di rilegatura una firma di possesso: Carlo Ferrante Gianfattori, il famoso Ferrante Carli «avversario del Marino»,³⁷ cui forse non spiacevano i “tornei” a tematica amorosa e con la partecipazione attiva degli dei.

³⁷ C. DELCORNO, *Un avversario del Marino: Ferrante Carli*, «Studi secenteschi», XVI, 1975, pp. 69-150.

Cani in scena: Melampo e la verosimiglianza aristotelica di Guarini professionista dello spettacolo

di Luisa Avellini

Preso in considerazione dai commentatori come momentanea sosta dell'azione principale per introdurre il personaggio di Dorinda, la scena II del II atto del *Pastor Fido* (quella in cui compare in azione anche il cane Melampo, nominato di sfuggita già nella scena I dell'atto I) apre nel percorso drammatico la procedura che innesta nel racconto la geminazione della coppia protagonista Mirtillo-Amarilli, rispecchiata per contrasto nell'amore della ninfa respinto da Silvio, a sua volta destinato suo malgrado a un matrimonio forzato con Amarilli.

Valga a mo' d'esempio la sezione di commento dedicata alla scena II da Elisabetta Selmi, autrice dell'edizione più recente e ampiamente interpretata (1999) della tragicommedia:

In questa scena viene presentata la parte episodica della favola, quella che serve a complicare l'intreccio, creando varietà e diletto, senza intaccare l'unità del testo. La geminazione delle vicende crea un *jeu de couples* ad incastro che disegna una calcolata alternanza di momenti di stasi scenica (lirico-melodrammatica) e di rilancio del dinamismo teatrale, che si avvalgono di un ampio repertorio di motivi comico-eglogistici. D'intermezzo drammatico fra il vagheggiamento amoroso di Mirtillo e il lamento di Amarilli, nella scena quinta, la presentazione di Dorinda, *persona* privata e mezzana, avviene in un quadretto di fresca vitalità e di realismo comico, dove il linguaggio si concede anche quegli scherzi e quei doppi sensi erotici propri della miglior tradizione pastorale.¹

¹ BATTISTA GUARINI, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di G. Baldassarri,

Anche nei successivi rilievi lessicali e nell'analisi verso per verso, su Melampo non cadono attenzioni particolari, se non per dichiarare che «nel mito è il cane di Atteone (*Metam* III, 206) e ricorre già nell'*Arcadia* (IIe 37)»,² e per sottolineare invece nella scena II del II atto la scontata «proiezione soggettiva di Dorinda che vorrebbe trovarsi al posto dell'animale» così amato dal suo padrone.

D'altra parte, nelle stesse *Annotazioni* al *Pastor Fido*, che dagli anni Novanta sono state oggetto di cure critiche decisive sia per valutarne l'attribuzione più o meno integrale alla mano dell'autore,³ sia per farne un percorso da confrontare con il discorso *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* dell'Ingegneri,⁴ non si segnala particolare interesse sulla presenza dell'animale in sé, se non per il suo compito di strumento di verosimiglianza necessario, di là dal suo ruolo di protagonista di un episodio piacevole e opportuno per l'entrata in scena di Dorinda, «per far verisimile la tornata di Silvio in scena, che per la perdita di quel cane s'era traviato dall'intrapreso cammino verso la caccia». Di fatto, si manifesta la necessità di un'equilibrata frequenza dell'apparizione in scena del personaggio Silvio a distanza non troppo lunga dalla precedente: un'uscita solo al quarto atto sarebbe stata invece assai distante venendo meno alla

Venezia, Marsilio, 1999, p. 341. Ricco invece il commento agli altri tre segmenti dell'episodio, collocati rispettivamente nell'atto I scena I, nella seconda del IV atto e nella scena VII dell'ultimo atto, dedicati l'uno alla presentazione di Silvio cacciatore impenitente che rifiuta sia il matrimonio combinato con Amarilli, sia l'offerta d'amore della ninfa Dorinda di cui si ha notizia indiretta da Linco; l'altro al racconto fatto a Linco da Dorinda che travestita ha seguito di nascosto la caccia al cinghiale; l'ultimo infine dedicato al ferimento involontario di Dorinda nascosta e scambiata per un lupo da parte di Silvio al fine vittima dell'amore e impegnato a curarla nonché a sposarla. All'episodio (tranne che per la comparsa di Melampo ancora ignorata) la studiosa dà ampio spazio nelle pagine di "*Classici e Moderni*" nell'*officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, in part. pp. 159-178.

² Ivi, p. 291, commento ai vv. 101-103. Il testo della II egloga dell'*Arcadia* di Sannazaro recita: «Ite, miei cani, ite, Melampo e Adro/cacciate il ladro con audaci gridi». Nella risposta di Silvio a Linco della scena I dell'atto I si legge: «mille ninfe darei per una fera/che da Melampo mia cacciata fosse».

³ C. MOLINARI, *La parte del Guarini nel commento al «Pastor fido»*, «Schifanoia», 15-16, 1995, pp. 141-150; A. GAREFFI (a cura di), *La questione del «Pastor fido»*, Manziana, Vecchiarelli, 1997.

⁴ L. RICCÒ, «Ben mille pastorali». *L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004.

volontà di compattezza del racconto pur nelle sue articolazioni, che è riconosciuto – in particolare da Laura Riccò⁵ – come un altro degli indirizzi compositivi che fra scena e pagina animano la vicenda conclusiva della stesura del *Pastor Fido*.

Ma anche nel ricco e documentatissimo volume testè nominato di Riccò, mentre la studiosa s'impegna a disegnare il contesto che non rende apparentemente originale la scelta guariniana di mettere in scena un cane, – un uso teatrale già approvato da Leone de' Sommi e diffuso in quello che si può definire bestiario pastorale⁶ – l'indagine insiste e si ferma sul «cane aristotelico» del *Pastor fido*, ossia sulla costruzione di un episodio cerniera del tutto verosimile nel concatenamento del personaggio già noto Silvio con il profilo di Dorinda alla sua prima apparizione, intenta a utilizzare la presenza dell'animale per un innocente inganno: nascondere il cane sopraggiunto per caso per costringere l'amato a fermarsi presso di lei e a parlarle.

Vien fatto allora di chiedersi perché nessuno finora – a quanto risulta – nella tradizione critica della tragicommedia abbia pensato di approfondire le ragioni della scelta onomastica decisa dal Guarini per il suo «cane aristotelico», guardando anche oltre l'ovvio e immediato riconoscimento di Ovidio come fonte indiscutibile.⁷ Tanto più che il nome Melampo – appena si voglia scavare un po' – rinvia a vasti territori mitologici d'indubbio interesse e di non improbabile allusività.

Volendo del resto attenerci a quella che potremmo definire una *lectio facilior* esegetica, avremmo a portata di mano una legittima ipotesi di approfondimento che non sembra esser stata tentata: per Guarini certamente non sarà stato difficile, anzi, sarà stata associazione spontanea attingere al mito di Diana e Atteone, ricordandosi il nome di Melampo, il primo dei cani affezionatissimi del cacciatore elencato all'inizio del lungo catalogo che nel libro III delle *Metamorfosi* ovidiane accompagna la tragedia voluta da Diana. Trasformato in cervo per aver involontariamente assistito al bagno della dea nuda, Atteone viene sbranato dai suoi fidi compagni

⁵ Ivi, p. 222.

⁶ L. G. CLUBB, *Italian Drama in Shakespeare's Time*, New Haven and London, Yale University Press, 1989, sezione *Pastoral*.

⁷ Per il peso di Ovidio nell'officina guariniana si veda C. SCARPATI, *Il nucleo ovidiano dell'Aminta*, in *Tasso, i Classici e i Moderni*, Padova, Antenore, 1995, pp. 75-104.

di caccia che il poeta rende attori singoli della scena, portati dall'istinto e ignari della trasformazione del padrone, nominandoli ad uno ad uno con la propria provenienza geografica: Melampo, per esempio, ha origine da «spartana gente». Del resto, il contesto del II atto del *Pastor fido* è appunto scena di caccia e fra questo Melampo e il suo padrone Silvio si è instaurato un legame d'affetto che, come sappiamo, Dorinda invidia. D'altra parte può anche darsi che a Guarini non fossero ignote nemmeno le *Fabulae* di Iginio, il mitografo latino dell'età di Augusto di cui nel secondo Cinquecento uscirono fra Basilea e Parigi stampe che dovettero, filologicamente parlando, avere il sapore di una riscoperta umanistica.⁸ Le *Fabulae*, come è noto, nell'episodio di Atteone ripetono puntigliosamente il "catalogo" dei cani, senza la maestria narrativa di Ovidio, confermando tuttavia il primo posto in lista di Melampo.

Poiché il gioco di elementi allegorico-allusivi nelle opzioni onomastiche non è nuovo per Guarini, se il nome di Melampo inserito nella II scena del II atto del *Pastor Fido* provenisse dall'episodio ovidiano di Atteone, non sembrerebbe azzardato andare oltre la superficie letterale della narrazione: come il cane ovidiano, affezionatissimo al suo padrone, inconsapevolmente concorre col branco ad ucciderlo, così il Melampo di Silvio, altrettanto legato al padrone, allontanandosi da lui, fermandosi presso Dorinda e lasciandosi coinvolgere nella "trappola" di lei, di fatto "uccide" il Silvio che credevamo di conoscere, ossia dà inizio al processo che porterà il fanatico cacciatore a salvare per amore Dorinda dopo averla ferita per sbaglio con una delle sue frecce.

Va detto però che, mitologicamente parlando, la ricerca letteraria e iconografica sul nome Melampo non può fermarsi al primo e più evidente risultato suddetto. Se si contano sulle dita di una mano le testimonianze di una pratica di pittura vascolare segnalata nel *Lexicon Iconographicum My-*

⁸ Cfr. IGINO, *Miti del mondo classico*, testo latino a fronte, saggio introduttivo, nuova traduzione e commento a cura di F. Gasti, Santarcangelo di Romagna, Rusconi, 2017, p. XIII: «Bisogna attendere il 1535 per avere per la prima volta il testo nella sua completezza, o perlomeno nello stato più completo secondo le nostre conoscenze. Si tratta di un'edizione a stampa uscita a Basilea e curata da un umanista e poeta tedesco, Jacob Moltzer (o Molsheim) latinizzato in Jacopus Mycillus, fondata su un perduto codice che l'editore aveva potuto consultare nonostante il pessimo stato di conservazione». Alla *princeps* seguono due stampe a Basilea (1549, 1570) e una a Parigi (1578).

*thologiae Classicae*⁹ e insediata per lo più nella Magna Grecia, fra Sicilia e Lucania, di cui daremo cenno oltre per averne un supporto interpretativo, molto più numerose, articolate e stratificate appaiono le linee di tradizione letteraria che il nome di Melampo evoca. Si tratta infatti di un nome attribuito questa volta a un uomo, un indovino (secondo Robert Graves nei suoi *Miti greci*,¹⁰ il primo mortale cui vengono concessi poteri divinatori, forse da Apollo), un guaritore (forse il primo a praticare la medicina, se Galeno nel II secolo d. C. può scrivere che tra i Greci suoi contemporanei nessuno era tanto ignorante da non conoscere la storia delle figlie di Preto, che l'indovino Melampo aveva guarito dalla follia),¹¹ il primo che edificò in Grecia un tempio a Dioniso secondo Erodoto II, 49, ma anche il primo che tagliò il vino coll'acqua sulla base di un passo di Ovidio, *Metamorfosi* XV riferito proprio alla guarigione delle figlie di Preto ottenuta con formule ed erbe nei pressi della fonte di Cleitor, in Arcadia: in quell'acqua Melampo avrebbe gettato gli ingredienti adatti a purgare le menti e nei flutti sarebbe rimasta l'avversione al vino. Aggiungiamo che uno scoliasta tardo di Apollonio Rodio ci detta l'etimologia del nome: ancora in fasce il futuro indovino era stato riparato dalla madre in un luogo ombroso, ma i suoi piedi erano rimasti esposti al sole procurandogli il nome di «Piede nero».

Di fatto, ha ragione Matthew Clark quando sostiene che «from the time of Homer down to the Roman Imperial period Melampous was a major figure of myth».¹² Il lunghissimo percorso parte dunque da Omero e da Esiodo e si stabilizza nello Pseudo Apollodoro in una versione che si considera per alcuni aspetti mutuata da Esiodo.¹³ Per entrare perciò con chiarezza nell'argomento che trasmette la figura complessa di Melampo

⁹ E. SIMON, s. v. *Melampous*, in *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, Zurich und Munchen. 1992, vol. 6, pp. 405-410.

¹⁰ R. GRAVES, *Greek Myths*, London, Penguin Books, 1955, 2 voll., trad. it. di E. Morpurgo, *I miti greci*, Milano, Longanesi («Il Cammeo»), 2008²¹.

¹¹ GALENO, *De atra bile*, 7.

¹² M. CLARK, *Exploring Greek Myth*, Malden-Oxford, Wiley and Sons, 2012: l'apparizione in ambito omerico è riferita a due passi dell'*Odissea*: *Od.* 11, 288-297 e *Od.* 15, 225-241, la citazione più tarda rinvia al XII secolo d. C., dovuta a Eustachio di Tessalonica.

¹³ Non si dimentichi che gli studi degli ultimi anni sui residui frammenti manoscritti di testi attribuibili a Esiodo hanno identificato la probabile esistenza di un intero «poema mantico» intitolato a Melampo e alla sua dinastia di indovini: cfr. A. T. COZZOLI, *Un*

conviene rifarsi alla *Bibliotheca* dello Pseudo Apollodoro,¹⁴ in cui sono delineati in passi diversi i punti principali della “biografia” mitica di Melampo, a cominciare da *Bibliotheca* I, 9, 11 dove si dà conto del formarsi delle sue doti di indovino:

Melampo viveva in campagna e davanti alla sua casa vi era una quercia in cui avevano fatto il nido dei serpenti; i suoi servi uccisero i serpenti e lui raccolse della legna e li bruciò, ma allevò i loro piccoli. Cresciuti, essi gli si avvicinarono mentre dormiva e, da una parte e dall'altra delle spalle, si misero a lambirgli le orecchie con le lingue. Melampo si svegliò e rimase atterrito, ma si accorse di comprendere i versi degli uccelli che volavano sopra di lui; istruito da loro, prediceva il futuro agli uomini.

Dallo pseudo Apollodoro (I, 9, 12) apprendiamo anche la vicenda già citata dalla fonte omerica dell'aiuto dato al fratello Biante per ottenere le vacche di Filaco richieste da Neleo per dare in sposa la figlia Pero al medesimo Biante. Prigioniero per circa un anno per essere stato sorpreso mentre cercava di impossessarsi degli animali (come del resto aveva previsto), grazie alla comprensione del linguaggio dei tarli intenti a distruggere il tetto della prigione, Melampo chiede aiuto e predice il crollo del tetto che in effetti avviene rivelando le sue straordinarie doti di indovino. Filaco lo libera, ma chiede in cambio in che modo guarire il figlio Ificlo dall'impotenza. Con l'aiuto di un avvoltoio che rivela il trauma infantile all'origine dell'impotenza e suggerisce la cura, l'indovino-guaritore riuscirà nell'impresa e otterrà infine le vacche per Biante.

Ma fra gli episodi mitici il più noto, e soprattutto il più significativo per il nostro tentativo di sciogliere dei probabili nodi allegorici nel *Pastor fido*, è la guarigione dalla follia delle figlie di Preto. Riprendiamone ancora una volta le linee narrative dalla *Bibliotheca* apollodoriana:

poema matico: la Melampodia pseudoesiodea, «Seminari romani di cultura greca» n. s., V, 2016, ed. Quasar.

¹⁴ APOLLODORO, *Bibliotheca*, nella traduzione di M. G. Ciani (cfr. *I miti greci: (Biblioteca) / Apollodoro*, a cura di P. Scarpì, trad. di M. G. Ciani, Milano, Mondadori, Fondazione Lorenzo Valla, 1996). Sembra consolidata ormai negli studi attuali la convinzione che una delle fonti dominanti della *Bibliotheca* sia il *Catalogo delle donne* esiodeo, per cui si veda R. L. HUNTER (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Da Stenebea, Preto (re di Tirinto) genera Lisippa, Ifinoe e Ifianassa. Le figlie di Preto, divenute adulte, impazzirono, secondo Esiodo perché non avevano accettato i riti dionisiaci, secondo Acusilao perché non avevano onorato la statua lignea di Era. In preda alla follia, esse andavano errando per tutta l'Argolide, poi, attraversata l'Arcadia, si abbandonavano a corse sfrenate in luoghi disabitati. Melampo, figlio di Amitaone e di Idomene figlia di Abante, che era indovino e aveva scoperto il modo di curare le malattie con i farmaci e con le purificazioni, si impegna a curare le fanciulle in cambio della terza parte del regno. Ma Preto non voleva affidargliele a tal prezzo e le fanciulle diventavano ancora più folli e trascinavano con sé anche le altre donne (di Argo) che abbandonavano le loro case, uccidevano i propri figli e andavano vagando verso luoghi disabitati. Poiché il male era aumentato al massimo, Preto concesse il prezzo richiesto. Ma allora Melampo disse che le avrebbe curate solo se a suo fratello Biante fosse stata data una parte del regno uguale alla sua. E Preto, temendo che, se la cura tardava, le richieste aumentassero ancora, acconsentì a farle curare a queste condizioni. Melampo radunò i giovani più validi e, con una danza estatica, emettendo ululati, inseguirono le donne dalle montagne fino a Sicione. Durante l'inseguimento morì Ifinoe, la maggiore delle figlie di Preto: le altre due ritrovarono la ragione dopo un rito di purificazione. Preto le diede in spose a Melampo e Biante.

Osserva Francesca Marzari, studiosa operante entro il Centro Interdipartimentale di Studi Antropologici dell'Università di Siena, che la critica moderna ha per lo più letto il mito delle Pretidi trascurando di «approfondire ulteriormente l'analisi della portata simbolica della pazzia pretide», mentre, confrontando il racconto mitico con una serie di testimonianze mediche e naturalistiche coeve, si può valorizzare «un elemento che raramente è messo in rilievo dalla critica moderna, seppure comparisse già nella più antica testimonianza del mito (in Esiodo in particolare): la lascivia delle principesse argive».¹⁵ Nella prima attestazione scritta, effettivamente

¹⁵ F. MARZARI, *Melampo. Breve biografia di un indovino guaritore*, in *Per un atlante antropologico della mitologia greca e romana*, «I Quaderni del Ramo d'oro on line», numero speciale (2012), pp. 15-47, p. 30. Marzari aveva già sviluppato in specifico questo aspetto nel saggio *Paradigmi di follia e lussuria virginale in Grecia antica: le Pretidi fra tradizione mitica e medica*, in F. MARZARI, E. PELLIZER (a cura di), *Donna-Mito-Miturgia. Femme-*

te la condizione abnorme delle figlie di Preto è dipinta con un'articolata precisione che si va poi oscurando nel tramando mitico successivo: nel *Catalogo delle donne* attribuito a Esiodo (fr. 132 M.-W.)¹⁶ è sottolineata la «sfrenata lascivia» delle giovani insieme a una misteriosa malattia della pelle che le rende calve.¹⁷ Lungo una linea mitografica essenziale e costante («giunte all'età delle nozze, le giovani figlie del re argivo o tirinzio Preto mancano di rispetto a una divinità e ne sono punite con la follia»),¹⁸ si potrà poi aggiungere il quadro complesso di varianti attestato da ampia bibliografia, fermandosi su un paio di divergenze narrative ricche di sviluppi interpretativi: una riguarda l'identità del «dio castigatore» che è Dioniso in Esiodo e dunque nello pseudo Apollodoro, ma è invece Era in Bacchilide, Ferecide e Acusilao; l'altra è il tipo di offesa arrecata alla divinità ossia, per Dioniso, il rifiuto del suo culto; per Era, il disprezzo o il furto del suo tesoro o lo scherno verso la sua statua lignea nel tempio. Di Era però andrà ricordata la prerogativa principale: essere primaria titolare e protettrice della simbologia nuziale.

Ecco allora che, sotto la coltre generica di un delirio indotto per punizione divina che spinge le Pretidi ad abbandonare la casa paterna, a fuggire dal consorzio umano e a correre per luoghi remoti senza alcuna preoccupazione per il proprio decoro, una linea d'indagine antropologica contemporanea ravvisa la traccia della crisi di adattamento delle giovani vergini greche nel momento in cui, raggiunta la pubertà, erano ritenute pronte per l'obbligo sociale del matrimonio e per generare figli. Una «lascivia», e quindi una sessualità sterile che non rientra nei ruoli del consorzio civile, sarebbe davvero allora «l'offesa a Era» nella sua più forte connotazione, per così dire, istituzionale. Cosicché, una volta accettata nel quadro narrativo

Mythe-Mytourgie. Paradigmi di costruzione del femminile nei miti della Grecia antica. In ricordo di Nicole Loraux, Atti del Seminario Internazionale (Trieste, 3 giugno 2009), «I Quaderni del Ramo d'oro on line», 3, 2010, pp. 47-74, <http://www.qro.unisi.it/frontend/node/71>.

¹⁶ La sigla consueta si riferisce all'edizione di Merkelbach e West che ha mutato radicalmente l'ordinamento dei frammenti genealogici-catalogici di Esiodo. Si veda da ultimo G. W. MOST, *Hesiod: The Shield, Catalogue of Women, Other Fragments*, Cambridge (Ms), Harvard University Press, 2007, 2018.

¹⁷ Si veda anche F. MARZARI, *L'alphòs delle Pretidi fra mito e tradizione medica*, «Gaia», 18, 2015, pp. 521-534.

¹⁸ F. MARZARI, *Melampo. Breve biografia*, cit., p. 25.

di tradizione la lettura di una colpevole reticenza delle Pretidi a sposarsi optando per una sessualità non controllata, l'affronto alla dea enterebbe a far parte dell'ipotesi di lavoro interpretativa «formulata da studiosi a noi contemporanei» in riferimento al necessario "disciplinamento" matrimoniale, raccomandato non solo dalla mitografia ma dalla competenza medica coeva, di una condizione verginale transitoria e inquieta fino al limite della follia.¹⁹

Occorre d'altronde rilevare che il tema della lascivia, nel complesso oscurato nei tramandi letterari dopo Apollodoro, aveva probabilmente esercitato una forte impressione sull'immaginario dei Greci, come dimostrano la maggior parte delle testimonianze iconografiche del mito pretide note da tempo nelle quali si manifestano alcune forme di nudità delle protagoniste.²⁰ Non è questo il luogo per ripercorrerne analiticamente il profilo; val la pena però fare cenno a una nuova fonte artistica del mito, un rilievo rinvenuto a Ercolano, di età augustea ma esemplato forse su un originale greco dell'ultimo quarto del V secolo a. C., di cui si è occupato nel 2011 Fabio Caruso.²¹ Lo studio, che ripercorre il mito fin dalle pagine di Esiodo e Apollodoro, indagando con acribia personaggi, collocazione delle figure, abbigliamento, oggetti e gesti del rilievo sicuramente riferito alla narrazione pretide, aggiunge un altro tassello critico di peso allo statuto simbolico della figura di Melampo nell'alba arcaica della civiltà greca, considerandolo come l'agente di un controllo *sacrale* della sessualità della donna nel suo formarsi.

Che d'altra parte nell'antichità ellenica l'inquieto passaggio dall'adolescenza all'età adulta rappresentasse una preoccupazione e una questione sociale non limitate soltanto all'area femminile, ma estese all'avvio maschile della crescita fino ai ruoli civili e militari previsti, è attestato ampiamente, sul piano storico dall'evidenza delle istituzioni iniziatiche quali ad esempio l'*efebia* ateniese, ma soprattutto nel territorio mitografico dal ricorrente tema narrativo del giovane maschio misogino e dedito alla caccia e dunque posto ai margini del consorzio civile. Ezio Pellizer, in un

¹⁹ Ivi, p. 32.

²⁰ Cfr. MARZARI, *Melampo. Breve biografia*, cit. p. 30, nota 118, ma si veda L. KAHIL, s. v. *Proitides*, in LIMC cit., vol. 7. I, pp. 522-525.

²¹ F. CARUSO, *Melampo e le figlie di Preto. Una proposta di lettura per il nuovo rilievo da Ercolano (inv. 88091)*, «Rivista di Studi Pompeiani» XXII, 2011, pp. 25-37.

lavoro datato ma non privo ancora di utili suggestioni, muovendosi sulla linea dei saggi ancor più lontani ma significativi di Pierre Vidal Nacquet degli anni Sessanta-Settanta del Novecento, raccoglie una linea narrativa persistente articolata e complessa del tema avventuroso del «cacciatore nero» nelle varianti numerose che vanno da Melanione ad Atteone e altri fino al letteratissimo perfezionamento tragico di Ippolito nella *Fedra*.²² È la ripetuta storia del giovane che vaga nella foresta «con il suo cane, perché ha in grandissimo odio l'intera razza delle donne» in un'esplicita opposizione simbolica *Artemide / Afrodite*, mentre il mito non manca di produrre il *pendant* femminile del cacciatore nero: «la vergine cacciatrice, che vaga per i monti al seguito di Artemide, fuggendo il consorzio umano in generale, e il rapporto matrimoniale in particolare»²³ all'incirca come le folli Pretidi fatte rinsavire da Melampo.

Fin qui abbiamo cumulato, con l'aiuto di supporti storico-antropologici attuali o datati, una complessa trama, una tessitura di fili leggendari e di possibili riferimenti allegorici che ci offrono in filigrana il probabile profilo mitico del Melampo indovino guaritore: d'ora in poi occorrerà mettersi nei panni dell'autore del *Pastor Fido* impegnato a riattivare o reinventare su un palcoscenico tardo-cinquecentesco episodi di una plurimillenaria mitografia per ottenerne, con l'ausilio di uno straordinario professionismo dello spettacolo, uno specchio favoloso ma umanamente verosimile della coeva società cortigiana europea. Per raggiungere un esito utile, occorre guardare nel suo complesso, in senso narrativo unitario, l'episodio di Silvio, Dorinda e Melampo, ma nello stesso tempo ricontestualizzarne le parti nelle sezioni della tragicommedia che lo ospitano come una linea carsica che riemerge a tratti.

In questo percorso dovremo appoggiarci alle conclusioni interpretative dei commentatori oggi più accreditati della tragicommedia che hanno

²² E. PELLIZER, *Favole d'identità. Favole di paura. Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982. Cfr. P. VIDAL NACQUET, *Il cacciatore nero e l'origine dell'efebia ateniese*, «Annales» E. S. C., 23, 1968, pp. 947-964, poi in *Il mito. Guida storica e critica*, a c. di M. Detienne, Bari, Laterza, 1975, pp. 53-72 e pp. 245-252. Nuove edizioni successive: ID., *Il cacciatore nero. Forme di pensiero e forme d'articolazione sociale nel mondo greco antico*, Roma, Editori Riuniti, 1988; poi Milano, Feltrinelli, 2006.

²³ PELLIZER, *Favole cit.*, pp. 21 e 23.

spostato l'indagine dall'ovvia e banale imitazione/competizione con l'*Aminta* tassiana («nodo centrale nella storia della critica guariniana»)²⁴ a un rapporto con il Tasso (anche della *Liberata*) molto più intrigante, via via leggibile in forma modificata e complessa²⁵ lungo il «ripensamento classicistico» della parte finale – atto V – del testo che comporta una revisione del disegno strutturale della favola tendente a «una più marcata impronta tragica e tragicomica che *decolora l'influenza dei modelli pastorali estensi*, incrementando l'innesto disinvolto di esemplari drammatici e narrativi d'illustre memoria classica e moderna».²⁶ Di questa memoria classica non fa parte solo la letteratura illustre uscita dalle penne di Sofocle, Euripide, Seneca o Eliodoro e molti altri, ma anche lo spazio, cui la letteratura ha attinto, della mitologia pagana che nella sua pur arcaica lontananza sembra interessare Guarini proprio per la sua diffusa e variabile archetipicità, segnata da una costante apoteosi del fato cui anche gli dei sono sottoposti, nella sottintesa possibilità di una rilettura del mito in senso cristiano.²⁷ Nello stesso tempo però quel meraviglioso sovrannaturale viene relegato in una prospettica linea di fuga alle spalle del racconto scenico: non ci sono dei sul palcoscenico del *Pastor Fido* e l'oracolo che spiega l'ira di Diana e il suo rimedio è l'eco di un tempo che il «meraviglioso» di un poeta della scena ritrova in lontananza per superarlo e cancellarlo.

Certo, non ci sono dei in scena nella tragicommedia, ma proviamo a leggere come studiosi dell'antropologia del mito i suoi primi due atti:

²⁴ G. BALDASSARRI, *Introduzione* a B. GUARINI, *Il Pastor Fido*, a c. di E. Selmi, cit. p. 10.

²⁵ V. GUERCIO, *La lezione dell'Aminta e il Pastor Fido*, «Studi secenteschi», XLIII, 2002, pp. 119-160. Ancora più significativo in questo senso il taglio del commento Selmi.

²⁶ E. SELMI, *L'Autore e l'Opera*, ivi, p. 53, corsivo nostro. Un esempio concreto dello spostamento della relazione imitativa con l'*Aminta* realizzato ricorrendo alla fonte originaria comune è riferito da Selmi nel commento ai vv. 159-197 atto I, scena I (p. 293): «Entrambi i testi valorizzano un panidillismo erotico...che ha il suo referente classico nell'invocazione a Venere generatrice, con cui esordisce il *De rerum natura* di Lucrezio. Ma mentre il Tasso procede in ordine sparso e si rifa...piuttosto al sonetto CCCX di Petrarca, Guarini riprende più da vicino l'impianto e l'ampiezza cosmogonici dell'inno lucreziano, da cui attinge anche immagini ed espressioni».

²⁷ Cfr. Ivi, p. 304: «La posizione antitassiana del Guarini riguardo all'impiego letterario e drammatico della mitologia pagana...ben si documenta nelle pagine del *Verato* secondo, che avallano una reinterpretazione evemerista del mito classico».

l'apertura del testo mette in primo piano Silvio, esemplato sulla Silvia di *Aminta* e forse ancor di più sull'Ippolito della *Fedra* di Seneca: come a dire il «cacciatore nero», il Melanione del mito, solitario e misogino che fugge il matrimonio sopra ogni altra cosa, che prepara la caccia come una prova epica, che «esplica il suo registro culturale e psicologico»²⁸ ai margini del mondo civile, nella *selva*, parola-tema della scena, ricorrente 11 volte insieme a *fèra* ripetuta 12 volte. Il dialogo con Linco sottolinea ancor più il profilo asociale del giovane figlio del sacerdote Montano che, in quanto tale e per via dell'oracolo di cui si avrà fra poco notizia, è suo malgrado promesso sposo di Amarilli, anche lei di progenie regale. Il vecchio saggio fa un primo cenno anche a Dorinda («che se fuggi Dorinda, i' te ne scuso, anzi pur lodo») che potrebbe fraporsi alla volontà degli dèi. Nella scena II, il dialogo fra Mirtillo ed Ergasto presenta l'attore principale del dramma e apre la prospettiva verso la lontananza mitica della storia di Aminta e Lucrina (tratta dalla penna di Pausania, con nomi diversi) all'origine dell'ira di Diana e dei guai di Arcadia nonché del dolore di Mirtillo, amante forse riamato di Amarilli che deve però dar séguito all'oracolo sposando Silvio. Nel complesso la scena secondo Selmi «fissa la maschera teatrale del protagonista sul registro lirico delle pene e dei turbamenti d'amore», un registro che si protrae lungo i primi tre atti. Ma se ricorriamo a uno sguardo d'insieme, le due scene formano un dittico d'antagonismo: «l'opposizione *Artemide / Afrodite*, fondamentale in tutto il pensiero mitico greco».²⁹

Silvio, uscito di scena per tutto il primo atto, riemerge nella II scena del II atto, preceduto da Dorinda e da Melampo, e nella brevissima scena III che sancisce il fastidio di Silvio e il proponimento di Dorinda di continuare a seguirlo; anche questa volta funziona il dittico con Mirtillo nella scena I, però sulla base di un chiasmo rispetto all'atto precedente: in apertura sta il nuovo dialogo del protagonista con Ergasto che incautamente ha arruolato Corisca per facilitare l'incontro con Amarilli cosicché tutta la scena si realizza nel racconto del gioco dei baci fra fanciulle dell'anno prima a Elide e Pisa cui Mirtillo travestito aveva partecipato attivamente, ossia riuscendo a baciare effettivamente Amarilli. Come si vedrà, il tema

²⁸ SELMI, "Classici e Moderni" nell'officina del Pastor Fido cit., p. 287.

²⁹ PELLIZER, *Favole* cit., p. 23.

del bacio percorre anche la seconda anta del dittico, la scena avviata con l'inatteso ma affettuoso incontro tra Dorinda e il cane di Silvio, sciolto in caccia dietro una «damma» e non ritornato dal padrone. Ecco allora Melampo, abituato ai baci del giovane cacciatore e qui baciato anche da Dorinda essendo andato a posarsi nelle braccia di lei dalla prima apparizione. Quanto alla ninfa, va sottolineata, con Selmi, «l'ingenua naturalezza erotica del personaggio» impegnata in un gioco amoroso proiettato nel libero godimento dei sensi, che confina con quella *lascivia virginale* di cui, con le Pretidi, aveva dovuto occuparsi il Melampo guaritore. Ma nella scena c'è di più: con una sapiente simmetria Guarini incide in questo episodio gerarchicamente secondario il famoso tema chiave, rispecchiato nella tradizione mitografica arcaica greca, del disciplinamento degli adolescenti, maschi e femmine, nella direzione dell'ordine costituito della cittadinanza e del matrimonio. Opportunamente allora il commento Selmi ai vv. 337-347 del II atto registra questo dato:

all'inattualità del modello venatorio di Silvio (della selvatichezza e asocialità del personaggio, ribadite proprio nell'esordio della ninfa) corrisponde simmetricamente la libertà naturale, senza regole, di Dorinda che, se è priva di malizia e conserva una sua intrinseca positività, va, tuttavia, considerata come forma primitiva e imperfetta, da collocarsi al limite della simbologia del testo.

In questo contesto, vien fatto di pensare che la consapevolezza dell'autore intorno al tema classico ma anche coevo della regolarizzazione degli istinti, del controllo della sessualità femminile nell'alveo matrimoniale come dell'incanalamento dell'aggressività venatoria maschile nei riti di una civilizzazione che emblematicamente si rappresenta distruggendo l'arco e le frecce che hanno colpito Dorinda (scena VII dell'atto V), comprenda anche una sicura notizia di quanta simbologia giunga a dare sostanza al nome di Melampo dal campo variegato della tradizione mitica. Già nella scena dell'atto II il puro riferimento, certo probabile, al cane ovidiano di Atteone sembra un abito esplicativo un po' stretto: di questo cane che tralascia l'inseguimento della preda per fermarsi presso la ninfa che forse conosce, non sfugge il ruolo di *mediatore* delle posizioni estreme della coppia tra appassionata offerta di sé e disprezzo misogino, né la mansueta complicità per mantenere fra i due una comunicazione pronuba nel senso

matrimoniale del termine, come poi avverrà. Più avanti (nella scena II dell'atto IV), dal dialogo fra Linco e Dorinda travestita sotto le pelli di lupo del capraio Lupino per seguire non riconosciuta la caccia al cinghiale (*Ben ha potuto in te, Dorinda, Amore / poi che di donna in uomo, / anzi di donna in lupo ti trasforma*), apprendiamo che Melampo, riparato per l'occasione da un'armatura fatta di maglie di ferro, è «il vero eroe di questa caccia», come se avesse sentito l'impulso della ninfa «di patteggiar con la rabbiosa fera, per la vita di Silvio» il proprio sangue. Senza curarsi dei molti cani già uccisi dal cinghiale, affronta lo scontro come leone che attacchi un toro suscitando l'ammirazione di Dorinda ancora risonante nel racconto: «Linco, non potrei dirti / il valor di quel cane, / e ben ha gran ragion Silvio se l'ama».

Che in qualche modo questa progressiva esaltazione del profilo protagonista in chiave epica di Melampo richieda un approfondimento interpretativo è convinzione anche di Selmi, che nel commento ai vv. 206-220 della scena II dell'atto IV si spinge ad affermare: «Il rilievo che, in questo passo, viene dato al combattimento del cane rispetto all'azione di Silvio, che scocca sì la freccia mortale, ma dopo aver invocato l'aiuto di Diana, sembra suonare un po' caricaturale nei confronti dell'eroismo venatorio del giovinetto, in linea con la diversa concezione eroica che l'autore sostiene nel testo».³⁰

Sotto le sembianze di un cane che interpreta in fondo il ruolo di una specie di *deus ex machina*, sapiente esecutore di ciò che serve per condurre a buon fine le nozze fatali nell'episodio "pastorale", speculari e intrecciate tramite la figura di Silvio al più maestoso imeneo rispondente ad espressioni oracolari di volontà divina, Melampo sembra senz'altro più di ciò che in superficie appare nel laboratorio mentale e nell'archivio intertestuale di Guarini: se non altro perché, accanto alla ricca trafia di fonti del mitico guaritore segnalate sopra, certamente in gran parte note all'autore del *Pastor Fido*, spicca un cenno significativo a una delle sue avventure a Pilo fra i versi dell'*Idillio III* di Teocrito. E come sappiamo dalla viva voce

³⁰ La citazione potrebbe sembrare proveniente dalla scena I del IV atto dell'*Aminta*, ma, come già constatato, Guarini risale piuttosto alla fonte comune, trasferendo come osserva Selmi (Commento, p. 408), «su Melampo un dettaglio che nella fonte (ovidiana, *Met.*, VIII, 380-383, *Atalanta*) è ascrivito a vanto dell'abilità e del coraggio dell'intrepida amazzone».

dell'autore del *Verato secondo* «Teocrito sarà di molta maggiore autorità, in questo genere, che Virgilio non fu, il quale vien giudicato, da tutti coloro che sanno, tanto inferiore a Teocrito nella bucolica, quanto nella georgica superiore ad Esiodo»³¹ nel quadro di un'indicazione progettuale che non sembra azzardato definire «alessandrinismo moderno». Dunque nella «vivace teatralità» del maggiore poeta ellenistico, nell'idillio III che reca il titolo *La serenata*, ossia il canto di un capraio innamorato davanti alla grotta che ospita la ninfa Amarillide, un lettore attento può ritrovare nominato, fra i casi mitici di amori realizzati, «l'indovino Melampo» che «dai monti dell'Otride, a Pilo / d'Ificlo spinse gli armenti. Così fra le braccia a Biante / d'Alfesibea prudente la madre bellissima (Però figlia di Neleo) giacque».³²

Non si dimentichi tuttavia che nel laboratorio mentale e nell'archivio intertestuale guariniano, nella fase di riassetto che porta a termine con una netta svolta la struttura degli ultimi due atti della tragicommedia, vige una legge ferrea, quella della verosimiglianza come deve comparire agli occhi dello spettatore: ossia, l'archivio ricchissimo del citabile deve trasformarsi in archivio del teatrabile. Cosicché, la stratificazione di segni allegorici che la tradizione mitografica ha nei millenni accumulato sull'indovino-guaritore e agente impegnato a riportare verso la sacralità delle istituzioni civili le pericolosamente libere adolescenze maschili e femminili, deve fare i conti con la convenienza drammaturgica di un Guarini ormai strutturalmente poeta della scena. La lieve tonalità parodica che la storia di Silvio tende a manifestare «nella sua prismatica e sfuggente allusività»,³³ fino al punto di

³¹ BATTISTA GUARINI, *Il Verato secondo ovvero replica dell'Attizzato Accademico Ferrarese in difesa del Pastor fido, contra la seconda scrittura di Messer Giason De Nores intitolata Apologia*, Firenze, Filippo Giunti, 1593, p. 246. Ma si veda SELMI, «Classici e Moderni» nell'officina del Pastor Fido, cit., p. 152: «Sul valore di questa opzione, confortata, peraltro, da un'effettiva e cospicua presenza teocritea nell'officina creativa del Pastor Fido, di un Teocrito catturato nella sua vivace teatralità, convergono il programma e la sfida guariniani di rilancio scenico per una tipologia bucolico-pastorale che il restauro umanistico del Sannazaro, nel suo prevalente virgilianesimo, ...aveva indirizzato verso un esito moderno narrativo-romanzesco».

³² Traduzione di Ettore Romagnoli, 1925. Per una complessiva indagine sull'intero *Idillio III* cfr. A. T. Cozzoli, *Modalità di ricezione dell'epica arcaica in età ellenistica: l'Idillio III di Teocrito, Melampo e la Melampodia*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 86, 2, 2007, pp. 55-75: 63-65.

³³ Cfr. SELMI, «Classici e Moderni», cit., p. 178. Di «un'ombra di ridicolo (che) accompagna, lungo quasi tutto il dramma, anche il personaggio di Silvio) parla M.

assorbire nel protagonista il ruolo di guaritore con le erbe della ferita di Dorinda – una prerogativa che il mito, quello delle *Pretidi* in particolare, assegnava al protomedico Melampo – per poter realizzare la messa in scena melodrammatica e ossimorica del feritore che ridà la vita (o se si vuole di chi si scopre amante nel momento in cui dà la morte all'amata), non può dare spazio ad altre presenze in sembianze umane o rese sacre dal possesso di segreti iatromantici. Giunto a questo punto, l'autore non può sostenere sul palcoscenico della verosimiglianza se non la "figura" di un sapiente, mansueto e coraggioso Melampo canino,³⁴ peraltro riabilitato rispetto a quel primo fra i segugi di Atteone, incauto e aggressivo, autenticato da Ovidio. Del resto, l'ipotesi regge e si consolida osservando l'intelligente uscita di scena di questo cane veramente «aristotelico»: dopo la caccia al cinghiale non c'è più spazio verosimile e coerente per Melampo nel "gioco" di amore e morte che solo i due protagonisti possono recitare in parte sotto gli occhi di Linco, che ne potrà poi dare testimonianza.

Tutto ciò che fin qui abbiamo esposto, fermandoci su un dettaglio che, a quanto sembra, solo nella nostra lettura è entrato nell'orbita di una curiosità attiva, ha senso se ci soffermiamo a interrogarci sullo stato dell'arte della collocazione critica di Guarini e del *Pastor Fido* dal secondo Novecento ai nostri giorni. Per farlo, ripartiremo dalle considerazioni che Laura Riccò dedica al *Compendio della poesia tragicomica*. La prospettiva drammaturgica guariniana ampiamente erede del Castelvetro e indubbiamente aperta alla sperimentazione anche trasgressiva, in una dialettica con la "norma" aristotelica già dichiarata nei due *Verati*, nel *Compendio* matura ulteriormente e raccoglie i frutti del riaccendersi del dibattito in quella nuova ondata di *querelles* che accompagnano la Ciotti 1602 della tragicommedia: una riapertura della polemica che potremmo immaginare volutamente provocata dall'autore con la nuova stampa. Se nel frattempo sostiamo ancora con questa consapevolezza sulle pagine del *Compendio*, sarà opportuno soprattutto analizzare una considerazione di Guarini che non a caso lo schiera a difesa della superiorità della «drammatica poesia» nel gioco di supremazia aperto con l'epica:

RESIDORI, «Veder il suo in man d'altri». Note sulla presenza *dell'Aminta nel Pastor fido*, «Chroniques italiennes» série web n.°5 (1/2004), pp. 1-15.

³⁴ In una lista di «robe di scena» pubblicata in V. ROSSI, *Battista Guarini ed il Pastor fido. Studio biografico-critico con documenti inediti*, Torino, Loescher, 1886, p. 299, Guarini chiede un cane, raccomandando che sia «grande, bello, domestico».

Dall'artificio di questa (la favola) vien finalmente quella cara catena, che lega l'animo non solo di chi vede e chi ascolta, ma, quello che stima tanto Aristotele, di chi legge, quell'occulto diletto che inebria l'ascoltatore e 'l lettore e nol sazia mai, di maniera che sempre più volentieri tornerà a leggere e ascoltare, e non gli paia di trovar sempre nuove bellezze; miracoli sì bene delle belle parole, ma unite con bella favola che fa parer sì care e sì belle parole; e finalmente miracoli che son propri della drammatica poesia quand'ella è piena di sugo, imitatrice di vivi fatti e non di morte parole.

Sembra opportuno tuttavia non isolare il prelievo testuale dalle righe che immediatamente lo precedono, seguendo il consiglio di Laura Riccò³⁵ intenta a segnalare anche nel Guarini del *Compendio*, come nell'Ingegneri del *Della poesia rappresentativa*, la consapevolezza del rischio che «l'equilibrio raggiunto dal Tasso nell'*Aminta*» portasse «al ritorno all'egloga "da leggere"»:

Piace nel primo aspetto un vago discorso, una bella scena fiorita di vivezze; ma, s'ella non è ramo di buona pianta, l'esser fronzuta poco le gioverà. Se di buon padre non è figliuola, sarà più tosto bella per egloga separata che per parte, che faccia bello il suo tutto e bello quel poema di cui è scena. La favola insomma è, come disse il Maestro, l'«anima del poema»; questa è il centro, questa è 'l nervo, questa è la base. Questa è quella che fa legittimi gli episodi, buono il costume, efficace l'affetto, naturale il decoro, grande il mirabile e mirabile il verisimile.³⁶

E infatti, se vogliamo riconoscere nell'episodio di Silvio e Dorinda la sezione "pastorale", la vicenda speculare della linea principale, l'"egloga" insomma, che potrebbe correre il rischio di essere «più tosto bella per egloga separata che per parte che faccia bello il suo tutto», dobbiamo anche constatare che l'autore scompone e ricompone i tratti in termini teatrali, addirittura registici, inserendo a nuovo i nuclei di azione scenica in alcuni punti chiave che si intrecciano al posto giusto nel complesso di «quella cara catena» che rende compatta e complessa, pur nelle sue vivaci articolazioni, la «bella favola» «imitatrice di vivi fatti e non di morte parole».

³⁵ RICCÒ, *Ben mille pastorali...* cit, p. 106.

³⁶ G. B. GUARINI, *Il Pastor Fido e Il Compendio della poesia tragicomica*, a cura di G. Brognoligo, Bari, Laterza, 1914, pp. 287-288.

Su questo orizzonte interpretativo si sono trovate a dialogare due linee di ricerca che sullo scorcio degli anni Novanta hanno contribuito, su piani distinti e talvolta dialetticamente polemici, a riassetare il profilo intellettuale e poetico-drammaturgico di una personalità come il Guarini, che è sempre più improbabile collocare fra i “minori”.

Conviene muovere dall’offerta proveniente nei tardi anni Novanta dalla storia dello spettacolo, apparentemente documentaria ma così ricca da incidere fortemente sulla prospettiva generale della critica guariniana: si tratta degli studi di Stefano Mazzoni sul teatro Olimpico di Vicenza,³⁷ che hanno imposto nel campo degli addetti ai lavori il dominio insolito della «biografia teatrale» di Battista negli anni 1581-1585: un periodo certo già acquisito fra i più fecondi per la nascita del *Pastor fido*, dall’ideazione alla *partitura* e alla stesura, ma qui ormai ridisegnato come un periodo di crescita esponenziale del ruolo culturale e tecnico dell’autore nella sua qualità di uomo di teatro integrale:

Il ferrarese accompagnò le vicende dell’Olimpico per oltre un ventennio (dal 1583 al 1605) segnando ad altissimo livello la storia delle forme dello spettacolo, reali e virtuali, agite e non, progettate per il teatro di Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi [...]. In questo contesto Guarini svolse un ruolo prezioso [...]. Basti pensare alla recita dell’*Edipo* [...]. Una consulenza scenica a tutto tondo quella di Guarini agli Olimpici che offre buone ragioni per *riprogettare alla luce delle recenti metodologie la biografia teatrale dell’autore assumendo un punto di vista non viziato dalla gabbia della letteratura*.³⁸

Un invito dunque non soltanto a indagare sulla «sapienza scenica» di Battista, ma a fare emergere in piena luce quanto l’esperienza olimpica sia stata significativa per l’autore del *Pastor fido*, che ragionava con Riccoboni e Zabarella «nel medesimo giro di tempo sia sulla innovativa forma drammaturgica della tragicommedia pastorale sia sull’opzione pastorale-tragedia che dilaniava il consesso berico mentre fervevano i lavori del teatro».³⁹

³⁷ S. MAZZONI, *L’Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998.

³⁸ MAZZONI, *L’Olimpico di Vicenza...*cit. pp. 70-71, corsivo nostro.

³⁹ Ivi, p. 100.

In un contesto simile, il segnale più chiaro dell'intreccio di esperimenti e riflessioni fra scrittoio *in progress* di Battista e sua impegnativa consulenza olimpica è – come già seguendo il commento Selmi abbiamo sopra accennato – il V atto della tragicommedia che val la pena qui definire citando le parole dell'autore dalle *Annotazioni* all'edizione *ne varietur* del 1602:

Qui comincia il molto bello e artificioso riconoscimento di questa favola, il quale ha tutte quelle parti che c'insegna Aristotile convenire alle favole più perfette e più riguardevoli [...]. Soprattutto è tanto simile a quello dell'*Edipo tiranno*, veramente mirabile e sommamente dal filosofo celebrato, che non potrebbe esser più, avendo etiamdio messo in opera i medesimi termini e le parole stesse di Sofocle trasportate.⁴⁰

Altrettanto probante la scoperta della fonte vicentina che attesta, nel 1584, la presentazione agli Olimpici della stesura, ancora provvisoria, del *Pastor fido*.⁴¹

L'indagine del Mazzoni che porta in primo piano questa svolta si trasforma di fatto in una rassegna e discussione bibliografica dibattuta ampiamente nell'apparato di note: ne sono riferimenti fondamentali rispetto al profilo guariniano Maria Luisa Doglio e Claudio Scarpati, ossia i due capostipiti del secondo filone di "letture" critiche che, pur accusate di cecità dinanzi alla vicenda olimpica di Battista, hanno, per via teorica e su un binario parallelo, prodotto risultati rimasti forse nell'ambito «della letteratura», ma scongiurando il rischio di farne una «gabbia». Di Scarpati non si può ignorare l'indagine sul «cortocircuito culturale» orchestrato nel *Pastor Fido* tramite l'intreccio di rinvii classico-cristiani già manifestata nel suo noto saggio del 1985.⁴² Mazzoni peraltro non prende in considerazione nemmeno in bibliografia l'intervento più recente di Scarpati, *Tasso, i Classici e i Moderni*, dove il tema dell'Edipo olimpico viene ampiamente ripreso, a proposito del Tasso appunto.⁴³ Quanto a Maria Luisa Doglio, ha

⁴⁰ Ivi, p. 101.

⁴¹ VICENZA, Biblioteca Civica Bertoliana, Archivio storico dell'Accademia Olimpica, b. 1, fasc. 1, *libro segnato* A, 64 per la "presentazione" del *Pastor fido* agli Olimpici.

⁴² C. SCARPATI, *Poetica e retorica in Battista Guarini*, in ID, *Studi sul Cinquecento italiano*, Milano, Vita e Pensiero, 1985, pp. 201-238, cit. 237-238.

⁴³ C. SCARPATI, *Tasso, i Classici e i Moderni*, Padova, Antenore, 1995, pp. 100-104.

avuto poi il merito, con la curatela, l'introduzione e il commento del testo *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* di Angelo Ingegneri,⁴⁴ di porre al centro dell'attenzione degli addetti ai lavori «il peso e il significato assunti dalle discussioni sulla tragedia, cresciute in seno al dinamico consesso Olimpico, per la maturazione della poetica tragica tassiana»⁴⁵ e di aver alluso al rapporto fra l'opera dell'Ingegneri e il *Pastor Fido*.

Spunti e suggestioni al quadro olimpico del Mazzoni sembrano piuttosto provenire da chi negli anni Ottanta del secolo scorso aveva colto e studiato il *coté* musicale dell'impegno cortigiano del Guarini, a cominciare da Iain Fenlon,⁴⁶ attento già agli elementi tecnico-performativi che andavano maturando nella cultura guariniana nel particolare contesto della corte ferrarese.

Fatto sta che la conoscenza fondata su documentazione inedita e approccio filologico dell'officina spettacolare dell'Olimpico ha certo contribuito a dare un nuovo assetto interpretativo al tardo Cinquecento teatrale e letterario, suscitando anche schieramenti e reazioni che vanno colte, a loro volta, come spie attualizzate di una situazione piena di fermenti al tempo del quadro storico sotto esame. Per scegliere un esempio da affiancare specularmente ai toni polemici di Mazzoni: uno studioso specialista del campo, del calibro di Guido Baldassarri, pubblicando nel 2013, sotto il titolo *Angelo Ingegneri. Itinerari di un «uomo di lettere»*, una monografia nata da una relazione di circa trent'anni prima destinata ad atti di un convegno sul IV centenario dell'inaugurazione dell'Olimpico mai stampati, non manca di dichiarare, in una nota a piè pagina della *Premessa*, a proposito del titolo originario dell'opera non modificato: «L'insistenza sul "letterato" aveva anche un intento blandamente polemico nei confronti di una sorta di riappropriazione del personaggio, quasi fosse soltanto "uomo di teatro", da parte dei cultori, anche autorevoli, di storia del teatro».⁴⁷

⁴⁴ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Modena, ISR-Ferrara, Panini, 1989.

⁴⁵ SELMI, "Classici e Moderni" nell'officina del *Pastor Fido* cit., p. 233.

⁴⁶ I. FENLON, *Musicisti e mecenati a Mantova nel '500* (1980), trad. it. Bologna, il Mulino, 1992. Ma cfr. MAZZONI, *L'Olimpico di Vicenza...* cit., nota 98 di p. 83.

⁴⁷ G. BALDASSARRI, *Angelo Ingegneri. Itinerari di un «uomo di lettere»*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, p. 7.

A ben considerare, quello che s'intravede dietro le sottolineature antagoniste che tendono a preferire, per uomini come Guarini e Ingegneri, ora la «biografia teatrale», ora l'«itinerario dell'uomo di lettere», è un dato sostanzialmente oggettivo della storia intellettuale e socioculturale del secondo Cinquecento: nella cornice indubitabile dell'affermazione sempre più solida del teatro come centro dell'attività letteraria, si fa via via più frequente la figura di primo piano del poeta drammaturgo, tanto più se si tiene presente il gioco di supremazia aperto fra la «drammatica poesia» e l'epica: un agone nel quale Guarini entra a viva voce.

Se infatti sottoponiamo nuovamente a una lettura attenta la pagina del *Compendio* citata sopra, ne scaturisce la constatazione che all'altezza del 1601 – data di stampa della *summa* che condensa i due *Verati* – Battista ha delineato con definitiva precisione l'idea di pubblico riferita alla propria opera: «chi vede»,⁴⁸ ossia gli spettatori, non a caso menzionati per primi in un discorso che mette in primo piano, in una gerarchia ideale dei generi, la «drammatica poesia»; «chi ascolta», dunque i gruppi di illustri uditori cui il *Pastor Fido* era stato anticipato in lettura nella cerchia intellettuale universitaria padovana o alla corte di Guastalla nei primi anni Ottanta, quando la struttura dell'opera era ancora provvisoria e pertanto si offriva all'ascolto probabilmente come occasione di discussione “filosofica” o caso di studio in fieri; «chi legge», chi deve allora ritrovare sulla pagina a stampa di un dramma, non indicazioni didascaliche a margine del testo, ma una struttura poetica «imitatrice di vivi fatti», capace di trasportare la fantasia visiva del lettore davanti a un virtuale palcoscenico.

Per il tramite dell'esperienza olimpica, ma anche della coeva familiarità col pensiero di un Riccoboni, anch'egli convinto sulla scia del Castelvetro che il fine della poesia sia la *fabula* diletta «da intendere come leggiadra invenzione»,⁴⁹ Guarini rigetta la sospettosa avversione aristotelica per la vista e per la messinscena,⁵⁰ mentre ricomponе parole, presenza ed energia scenica, fascino gestuale delle emozioni, decoro dell'immagine, ve-

⁴⁸ Notevoli, su questo aspetto del recupero dell'*opsis*, le osservazioni di SELMI, “*Classici e Moderni*” nell'*officina del Pastor Fido* cit., p. 65.

⁴⁹ M. VENIER, *Riccoboni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 87, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2016, pp. 386-389.

⁵⁰ Si rilegga ARISTOTELE, *Poet.* 6, 50b: «La vista è sì di grande seduzione, ma la più estranea all'arte e la meno propria della poetica; l'efficacia della tragedia sussiste infatti

rosimiglianza non astratta, e quindi misurata sugli spettatori, ma pronta ad accogliere un meraviglioso trattenuto entro il limite della razionalità.

È la resa artistica coronata dal diletto del pubblico il solo limite alla fantasia combinatoria: come un Proteo poeta di scena, Battista è allora un supremo “dilettante” ma ad un tempo un sicuro professionista della dialogata retorica degli affetti: il “segretario” – per così dire – degli spettatori-uditori, incantati dall’ordito sapiente della favola come i destinatari del suo vasto carteggio lo sono stati della catena duttile e brillante delle epistole.

anche senza rappresentazioni e senza attori; inoltre per la realizzazione degli elementi visivi è più importante l’arte dell’arredatore scenico che dei poeti».

*Per un'edizione critica della pastorale del
Contrasto amoroso di Muzio Manfredi.
Contesto, occasione e storia epistolare dell'ideazione**

Luca Vaccaro

All'ombra degli Innominati di Parma

Nella storia del teatro post-tridentino, Muzio Manfredi ricopre un ruolo di primo piano nel lungo e complicato processo di codificazione della moderna tragedia e favola pastorale. È un poeta che possiede una visione e un senso materiale dello spettacolo, professionalmente attento ai nuovi fermenti artistici e profondamente ancorato alla cultura del suo tempo, sensibile alle teorie e ai testi, anzitutto nei confronti delle posizioni teatrali a lui coeve. Il suo nome è legato soprattutto alla tragedia *Semiramis*, scritta a Parma fra gli anni 1580-1583 e pubblicata prima a Bergamo nel 1593 e poi a Pavia nel 1598.¹ I limiti di questo discorso preliminare ci consentono di ricordare che, dopo gli studi condotti da Marina Calore, Anna Giordano Gramigna e in tempi più recenti da Lucia Denarosi, la scarsa attenzione rivolta dalla critica teatrale alla pastorale del *Contrasto amoroso* di Manfredi non è venuta a coincidere con l'interesse destato dalla ben più conosciuta tragedia *Semiramis*, di cui il poeta realizzò anche una versione boschereccia sul finire del

* L'articolo che qui si propone fa parte del lavoro preparatorio per l'edizione critica del *Contrasto amoroso* di Muzio Manfredi, in corso di realizzazione da parte di chi scrive.

¹ G. PARDIERI, *Manfredi, Muzio*, in *Enciclopedia dello spettacolo* (d'ora in poi = ES), 7, Roma, Unedi, 1975, p. 38.

1590.² Indispensabile, dunque, in vista di un'edizione critica moderna del *Contrasto amoroso*, pensare a una ri-contestualizzazione dell'opera, che dia conto innanzitutto della storia redazionale, dei complessi tematici tipici del genere pastorale e dell'ambiente culturale in cui fu ideato e verseggiato questo dramma.³ L'assenza di testimoni manoscritti ci porta immancabilmente a prendere in esame la *princeps* a stampa dell'opera, edita a Venezia tra la fine di febbraio e i primi giorni del marzo 1602 per i tipi di Giacomo Antonio Somasco, come si apprende da una lettera dello stesso Manfredi spedita al duca Vincenzo I Gonzaga che qui trascriviamo:

Serenissimo Signore padron mio colendissimo

Se le mie *Donne Pavesi* furon care all'A.V. com'ella degnò di farmi scrivere quando gliele mandai, credo che queste *Ravignane* non le saranno discare, ancora che niuna sua suddita in queste non si truovi, e non so quante in quelle, e perciò le ne mando una copia; e per non mancar di far con esso lei, quello ch'io fò con degli altri miei padroni, benché con cose di poco rilievo. Si stampò, non da molto, in Venetia, il mio *Contrasto amoroso* pastorale, e tanto mal trattato d'errori di stampa, che a non pochi, per questo, ho lasciato di mandarlo, e tanto meno all'A.V., poichè a lei ne mandai da Nansi una copia a mano. Credo si ristamperà, e se sarà vero, né riesca tanto male, allora le ne manderò; e per hora, senza dir' altro, le fò riverenza.

² Cfr. M. CALORE, *Muzio Manfredi tra polemiche teatrali e crisi del mecenatismo*, «Studi Romagnoli», XXXVI, 1985, pp. 27-54; A. GIORDANO GRAMEGNA, *Il sentimento tragico nella Semiramis di Muzio Manfredi e nella Gran Semiramis di Cristóbal de Virués. Técnica teatral*, in *Nascita della tragedia di poesia nei paesi europei*, a cura di M. Chiabó, Roma, Centro Studi sul Teatro Medievale e Rinascimentale, 1990, pp. 301-321; L. DENAROSI, *Tragedia di corte e tragedia «salvatica»*, in Ead., *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 255-400: 346-347.

³ Anche il Crescimbeni e il Maffei non tengono conto del *Contrasto amoroso*, cfr. GIOVAN MARIO CRESCIMBENI, *L'istoria della volgar poesia*, Roma, Antonio de' Rossi, 1730, p. 415. Discorso diverso vale per la *Semiramide* di Manfredi, inclusa dal Maffei nella sua "scelta di tragedia per uso della scena", assieme al *Torrismondo* del Tasso, all'*Astianatte* del Gratarolo e alle *Gemelle capovane* del Cebà cfr. SCIPIONE MAFFEI, *Teatro italiano*, II, Verona, Iacopo Vallarsi, 1723, pp. 225-424.

Di Ravenna, a 7 di Marzo 1602.
Dell'Altezza Vostra Serenissima

Humilissimo Servidore
Mutio Manfredi.⁴

Partiamo dal titolo della pastorale. *Il contrasto amoroso* designa un frutto poetico con due nature, ambiguo, per una metà gioco drammatico di gusto mondano, per l'altra favola di repertorio mitologico e apologia dell'amore in stile pre-melodrammatico. Questi sono alcuni dei prodromi artistici che articolano la boschereccia di Muzio Manfredi e che fanno di questo poema un'opera solida, polivalente e un mirabile esempio di tutte quelle invenzioni teatrali comunemente chiamate «diporti da state» e «passatempi da verno», che nascevano da un'esigenza di «riqualificazione delle forme» del genere bucolico e dall'«elaborazione di un moderno codice rappresentativo» dell'universo boschereccio.⁵ La priorità metodologica data da Manfredi al piano promozionale della sua opera conferma ulteriormente la natura occasionale di questa composizione, presentata il 29 agosto 1591 alla poetessa Maddalena Campiglia come un poemetto pastorale di «novissi-

⁴ Mantova, Archivio di Stato (d'ora in poi = ASMn), AG, E. XXV. 3, b. 975, f. Diversi/IV, c. 534r-v: 534r [Ravenna, 7 marzo 1602]. La minuta della risposta di Vincenzo I Gonzaga a Muzio Manfredi in data 25 marzo 1602 conferma quanto riferito dal letterato a proposito della stampa del *Contrasto amoroso*: ASMn, AG, F. II. 7 – Minute della Cancelleria Mantovana, b. 2255, c. alla data: «Signor Mutio Manfredi / a 25 Marzo 1602 / Ho ricevuto dopo il ritorno mio da Vinegia il libretto che V.S. mi ha mandato con le sue compositioni in lode delle *Donne Ravegnane* et per quello ne ho letto sin qui mi paiono come l' altre degne parto dell'ingegno suo, hormai reso tanto facile nell'ispressiva (sic) di questi concetti poetici che si pote quasi sempre aspettar da lei qualche cosa di novo, in augumento della lode et commemoratione che mi riporta. Se si ristamperà la sua pastorale haverò molto gusto di vederla. Intanto me le offero et raccomando di cuore prengandole da Dio felicità». Si segnala che per le trascrizioni dei documenti manoscritti è stato adottato un criterio di conservazione. Sono state sciolte le abbreviazioni; distinto il carattere grafico *u* da *v*; normalizzato l'uso delle maiuscole, delle minuscole, degli a capo e degli accenti; modernizzata la punteggiatura; conservata l'*h* etimologica e unificata la grafia delle preposizioni articolate.

⁵ Cfr. G. ROMEI, *Il genere pastorale: l'esempio teatro* (1984), in Ead., *Teoria, testo e scena. Studi sullo spettacolo in Italia dal Rinascimento a Pirandello*, a cura di G. Patrizi, L. Tinti, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 101-110: 103.

ma inventione» drammatica, stilato in onore della duchessa Vittoria Doria e in lode di tutte le «donne virtuose». ⁶ Ad ogni modo, al di là dell'operazione encomiastica messa in campo dall'autore, – indubbiamente centrale se si considera il contesto codificatorio dei codici teatrali specifici e ideologici che ricorrono nel dramma – l'opera non andò mai in scena né presso la corte mantovana, né presso la corte di Guastalla, anche se ideata con l'intento celebrativo di festeggiare le nozze di Vittoria Doria e di Ferrante II Gonzaga avvenute nel 1587.⁷

Sarebbe però improduttivo insistere sul fattore celebrativo senza cogliere l'idea più significativa e genuina avuta da Manfredi: quella di presentare la composizione come uno di quei «fecondissimi frutti» poetici usciti dal laboratorio drammaturgico degli Innominati di Parma, accademia in cui il nostro autore militava col nome di «Il Fermo» e dove nel 1580 venne nominato *principe*, riuscendo a coagulare intorno a sé un gruppo di letterati decisi a sperimentare nuove forme artistiche nel campo della terza «specie» di dramma teatrale, quella appunto della pastorale. C'è dunque ragione di credere che Manfredi si muovesse nella direzione di un consolidamento del *milieu* degli Innominati, al fine di condividere con un buon numero di accademici – sotto la direzione del conte di Montechiarugolo, «Il Perduto» Pomponio Torelli – il rinnovato interesse per il commento della *Poetica* di Aristotele e per lo studio di un'ampia critica letteraria a loro coeva, offerta innanzitutto dal Pigna, Patrizi, Castelvetro, De Nores, Tasso e Guarini.⁸

⁶ Cfr. MUZIO MANFREDI, *Lettere brevissime*, Venezia, Giovanni Battista Pulciani, 1606, pp. 195-196: 196 (n. 242, Nancy, 29 agosto 1591).

⁷ Cfr. C. MOZZARELLI, *I Gonzaga a Guastalla: dalla cortigiania al principato, e alla istituzione di una città conveniente*, in *Scritti su Mantova*, Mantova, G. Arcari, 2010, pp. 155-188.

⁸ Cfr. MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 17 [n. 19, Nancy, 19 gennaio 1591]: «Al signor Gabriello Bambasi / a Parma. [...] Egli et il signor Visdomini, e voi tutti siete in Parma, e tutti Accademici Innominati: e stampando voi le vostre, com'egli ha stampata la sua, vedrà il mondo, che la nostra Accademia non produce i frutti a uno a uno, come arbore di poco vigore; ma come fecondissimo, a molti, a molti. E lo splendor dell'uno di voi nell'altro riflettendo, e l'altro negli altri, e tutti in tutti così vicini, vi farà talmente illustri che quasi tre soli in uno farete glorioso Apollo, il quale si vivamente, e pronto dell'arte e del valor suo vi ha riempiti, et adornati». Cfr. A. TORRE, *Pomponio Torelli, gli Innominati e la civiltà letteraria del secondo Cinquecento*, in *Storia di Parma, IX: Le lettere*, a cura di G. Ronchi, Parma, MUP, 2012, pp. 107-131; L. SAMPSON, *Reforming Theatre in Farnese*

Manfredi, del resto, non era certo nuovo a questo tipo di sfide. Già a Colorno, presso il magnifico palazzo del conte Giovan Francesco Sanseverino, padre della contessa di Sala, il letterato aveva partecipato attivamente alle «dispute letterarie» e «su casi d'amore», alle «letture di versi, di tragedie, di commedie» che allietavano le adunanze dell'Accademia degli Amorevoli, *atelier* da cui poi sarebbe nato quello parmense degli Innominati e che sul finire del 1560 si ravvivava con la presenza di Vincenzo Gonzaga, futuro duca di Mantova, Tasso, Guarini, Niccolò Secchi, Barbara Sanseverino e Ippolita Torelli Simonetti.⁹

C'è tuttavia qualcosa di ancora più sorprendente quando si parla della storia redazionale del *Contrasto amoroso*, che ha a che vedere con lo scritto teorico dal titolo di *Poetica drammatica*, o se si vuole di *Poesia drammatica*, che Manfredi diede senz'altro in lettura al duca Carlo Emanuele I di Savoia sul finire del settembre 1591, e sul quale continuò poi a lavorare fino al 1603.¹⁰ La *Poetica drammatica*, tuttavia, non vide mai la luce della

Parma: The Case of the Accademia degli Innominati (1574-1608), in *The Italian Academies 1525-1700. Networks of Culture, Innovation and Dissent*, ed. by J. E. Everson, D. V. Reidy, L. Sampson, London, New York, Routledge, pp. 62-76: 67-70.

⁹ M. BELLONCI, *Segreti dei Gonzaga*, in Ead., *Opere*, a cura di E. Ferrero, Milano, Mondadori, 2003³, pp. 783-1145: 803. Il 22 febbraio 1569, presso l'Accademia degli Amorevoli andò in scena la commedia *Gl'inganni* di Niccolò Secchi con intermezzi misti di musica e poesia, cfr. A. PEZZANA, *Giunte e correzioni al Tomo Quarto*, in I. Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Tipografia Ducale, VI, 1825, pp. 459-469: 459-460; A. RONCHINI, *Vita della contessa Barbara Sanseverini*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Province Modenesi e Parmensi», I, 1863, 25-102: 41-42; M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, I-V: I, 1926-1930: 1926, p. 175. Per l'Accademia degli Innominati, fondata nel 1574, oltre al fondamentale e già citato lavoro di Lucia Denarosi, cfr. anche I. AFFÒ, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Parma, Stamperia Reale, I-V: IV, 1789-1796: 1793, pp. I-XL; N. CATELLI, F. FEDI, *La drammaturgia dal Cinquecento all'Ottocento*, in *Storia di Parma*, X: *Musica e Teatro*, a cura di F. Luisi, L. Allegri, Parma, MUP, 2013, pp. 505-545.

¹⁰ Parma, Archivio di Stato (d'ora in poi = ASPr), *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12 (Manfredi Muzio), doc. 37, c. 1r-v: 1v [Ravenna, 6 marzo 1602]. Cfr. MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 214, [n. 292, Nancy, 20 settembre 1591]: «Al Duca di Savoia Carlo Emanuele, / in Provenza [...] io scorsi nell'A.V. un'ardente desiderio di saper bene l'arte della poesia, e particolarmente della scenica: ma conobbi etiandio ch'ella non havea appresso persona da insegnargliele soda e reale: e sapeva come tuttavia so, ch'ella non havea, né ha tempo da studiarla da sé, convenendo leggere molti libri per mezanamente

stampa, rimanendo bloccata a Venezia in una piccola «burasca» editoriale.¹¹ È però altrettanto chiaro, alla luce delle parole dello stesso Manfredi, che uno degli obiettivi di questo testo doveva essere quello di smontare le idee teatrali del letterato veneziano Angelo Ingegneri, il quale nel 1583 aveva sollevato dure critiche nei confronti della tragedia *Semiramis*, bocciandola senza appello. Resta dunque inteso, a scanso di equivoci, che il *Contrasto amoroso* porta evidenti tracce di questo scontro di vedute in materia d'arte drammatica profilatosi tra i due autori. La vicenda è così nota da non meritare qui se non poche righe di commento. Importante, ad ogni modo, è ricordare che questa controversia si inserisce nel vivo del dibattito tardo-cinquecentesco incentrato sulla codificazione teatrale della poesia rappresentativa tragica e sulla riqualificazione delle favole sceniche satiriche, pastorali e tragicomiche, in primo piano nelle discussioni degli Innominati di Parma, degli Invaghiti di Mantova e degli Olimpici di Vicenza.¹² È infatti in quest'ultima accademia, quella degli Olimpici, che, fra l'inizio del 1583 e il maggio del 1584, Angelo Ingegneri viene scelto assieme a Battista Guarini e ad Antonio Riccoboni per giudicare le qualità

apprenderla. Havendo io dunque ridotta tutta quest'arte sotto cento capi in forma di aforismi, da potersi leggere in un quarto d'houra, gli mando all'A.V. credendo di farle cosa grata».

¹¹ ASMn, AG., E. XXV. 3, b. 976, f. Diversi/V₁, c. 435r-v [Ravenna, 1 febbraio 1603]: «Serenissimo Signore padron mio colendissimo / [...] ma superata che io habbia un poco di burasca a Venetia intorno alla mia *Poetica Drammatica*; mi porrò loro intorno, con isperanza di spedirmene prima che passi la Quaresima, e spero che per la novità, e parte per le cose, di haverne honore e gloria, non affatto caduca, la Casa di V.A. alla quale inchinandomi con ogni riverenza, bacio le mani, e priego somma felicità e vera salute. / Di Ravenna, il primo di Febbraio 1603 / Dell'Altezza Vostra Serenissima / Divotissimo Servidore / Mutio Manfredi». La missiva, spedita a Vincenzo I Gonzaga, risulta priva di intestazione.

¹² Negli Innominati di Parma e negli Olimpici di Vicenza, Muzio Manfredi era conosciuto col nome di «il Fermo», mentre Angelo Ingegneri era noto presso gli Innominati con lo pseudonimo di «l'Innestato», e presso gli Olimpici di «Negletto». A questi, vanno aggiunti i travestimenti pastorali dei due autori: per Manfredi quello di *Edreo*; per Ingegneri quello di *Leucippo*. Sull'Ingegneri cfr. G. BALDASSARRI, *Angelo Ingegneri. Itinerari di «un uomo di lettere»*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013, pp. 36-48. Risulta invece errato – come già mostrato da Lucia Denarosi – il giudizio di Cornelia Bevilacqua, che accosta il soprannome di Negletto al periodo svolto dall'Ingegneri presso l'Accademia degli Innominati di Parma, C. BEVILACQUA, *L'Accademia degli Innominati: un'istituzione culturale alla corte farnesiana di Parma*, «Aurea Parma», LXXXI, 1, 1997, pp. 3-32.

poetiche di una serie di drammi. Tra le opere da esaminare, tutte ricche di «virtuosi soggetti», vi sono l'*Eraclea* di Livio Pagello e l'*Alessio* di Vincenzo Giusti, nonché la *Semiramis* del nostro Manfredi.¹³ Elementi decisivi, per comprendere le scelte che vennero fatte al momento della valutazione di questi testi, emergono dal codice Vaticano Latino 8745, che riporta alla carta 23v un'importante dichiarazione autografa di Muzio Manfredi, posta a conclusione del *Giuditio secondo del signor Angelo Ingegneri... sopra la medesima tragedia* Heraclea del Pagello.¹⁴ A copiare infatti i due giudizi redatti da Angelo Ingegneri sulle tragedie di Livio Pagello e di Vincenzo Giusti, assieme al commento di Battista Guarini all'*Eraclea*, fu proprio il nostro Manfredi, il quale nel 1589 si era visto recapitare a Vicenza dall'ex-principe dell'Accademia Olimpica Giulio Poiani (il Pojana) alcune severe «opposizioni» scritte dall'accademico Negletto (il poeta veneziano Angelo Ingegneri) contro la sua *Semiramis*.¹⁵

Ora, fra le tante testimonianze che attestano il protrarsi di questa polemica tra il Fermo Innominato e il Negletto, basti qui ricordare le lettere che Manfredi fece recapitare da Nancy il 3 settembre 1591 a Giulio Poiani, e poi il 20 dicembre 1591 e il 29 luglio 1593 allo stesso Angelo Ingegneri. Le prime due missive sono contenute nella raccolta delle *Lettere brevissime*

¹³ Vicenza, Biblioteca Civica Bertoliana (d'ora in poi = BcB), Gonzati 22.11.2, busta 1, BARTOLOMEO ZIGGIOTTI, *Memorie dell'Accademia Olimpica*, c. alla data (1583): «La *Semiramide* del Sig. Muzio Manfredi Accad. Olimp. / L'*Eraclea* del Sig. Livio Pagello Accad. / L'*Aminta* del Sig. Torquato Tasso / L'*Alessandro* del Sig. Massaria Accad. / L'*Alessio* del Sig. Girolamo Vida / La *Placida* del Co: Luigi Valmarana / L'*Idalba* del Sig. Maffio Venier / Altra latina del Co: Antonio Loschi». Per i profili biografici del Pagello e del Giusti cfr. E. GRAPPIOLO, *Introduzione*, in *Heraclea. Tragedia del Conte Livio Pagello*, Milano, Nuovi Autori, 1988, pp. 5-14; G. PARDIERI, *Giusti, Vincenzo*, in *ES*, 5, 1975, pp. 1361-1362.

¹⁴ Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 8745, cc. 16r-23v: 23v: «Io Mutio Manfredi hebbi questi tre discorsi, et anche quello che più innanzi sarà scritto in questo libro contra la mia *Semiramis*, dal signor Giulio Poiana in Vicenza l'anno 1589, il mese di Marzo, e gli ho copiati con l'ortografia e puntatura dell'Autor loro». Cfr. anche B. WEINBERG, *The Quarrel over Speroni's Canace and Dramatic Poetry*, in *Id., A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, II, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1963², pp. 912-953: 933-945.

¹⁵ Giulio Poiani (o Pojana) fu nominato principe dal Consiglio accademico il 14 novembre 1581 e festeggiato il 7 gennaio 1582. Cfr. anche D. J. GORDON, *Academicians build a theatre and give a play: the Accademia Olimpica, 1579-1585*, in *Friendship's Garland. Essays presented to Mario Praz on his seventieth birthday*, ed. by V. Gabrieli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1966, 2 voll.: 1, pp. 105-138: 125-127.

del 1606, mentre la terza fa parte dell'antologia delle *Cento lettere* pubblicate a Pavia nel 1594 per i tipi dell'editore Andrea Viano. Che il nostro autore fosse rimasto dolorosamente colpito dal giudizio formulato dall'Ingegneri sulla *Semiramis* è fuori discussione. Esplicito è infatti il cenno di Manfredi alla "finta" amicizia simulata dal poeta veneziano sin dagli anni in cui i due letterati avevano condiviso l'affetto per il «povero» Torquato Tasso, curando nel 1581 l'edizione della *Gerusalemme Liberata*, uscita poi a Parma per i tipi di Erasmo Viotti con gli argomenti ai canti di Orazio Ariosto.¹⁶ Ad ogni modo, che questo legame affettivo tra «il Fermo» Manfredi e «il Negletto» Ingegneri fosse giunto al termine lo si apprende dal fatto che agli occhi del primo l'"offesa" subita dal poeta veneziano risultava imperdonabile: l'Ingegneri prima aveva dichiarato di tenere «occulte» le sue annotazioni contro la *Semiramis*, e dopo le aveva fatte circolare di nascosto tra alcuni suoi corrispondenti. In verità, se si presta fede alle parole riferite dallo stesso Manfredi a Vincenzo Giusti, riportate in una lettera del

¹⁶ Basterà qui ricordare tre documenti: per primo, la lettera inviata da Manfredi dalla città di Parma a Vincenzo I Gonzaga il 6 marzo 1581, in cui l'Ingegneri è detto «caro amico», cfr. ASMn, AG, E. XLI. 3, b. 1379, f. Diversi/V, cc. 390r-391v: 390r: «Un caro amico mio et amico del signor Torquato Tasso ha stampato qui il suo poema finitissimo et perfettissimo et io, che so quanto sia cosa desiderata da tutto il mondo et desiderabile dai pari di V. A. S., ho voluto con l'autorità che la molta cortesia di questo amico mio mi dà nelle cose sue, ch'ella sia de' primi ad haverne, et perciò le ne mando questa copia legata». La lettera è stata edita prima da A. BERLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe, letterati in relazione col duca di Mantova* [«Il Buonarroti», s. III, vol. III, q. IV, XV, giugno 1888, pp. 118-137; s. III, vol. III, q. V, XX, Agosto 1888, pp. 155-186], Roma, Tipografia delle Scienze matematiche e fisiche, 1888, pp. 3-45: 11; poi da B. FURLOTTI, *Il carteggio tra Bologna, Parma, Piacenza e Mantova (1563-1634)*, in *Le collezioni Gonzaga*, Milano, Silvana, 2000, p. 268; e successivamente da F. TOMASI, *Muzio Manfredi e i Gonzaga attraverso le lettere*, in *I Gonzaga digitali. La cultura letteraria in età moderna*, a cura di L. Morlino, D. Sogliani, Milano, Skira, 2016, pp. 45-68: 49. Per secondo, il sonetto *In morte del mio povero Tasso*, allegato da Manfredi alla missiva spedita da Nancy a Vincenzo I Gonzaga l'11 marzo 1596: cfr. ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 57r-59v: 59r, edito da G. I. FERRAZZI, *Torquato Tasso. Studi biografici-critici-bibliografici*, Bassano, Sante Pozzato, 1880, pp. 459-476: 476. Per terzo documento, la lettera inviata dall'Ingegneri il 1 marzo 1581 a Isabella Pallavicino Meli-Lupi, marchesa di Soragna, a proposito della stampa a Parma della *Liberata*, cfr. A. SOLERTI, *Vita di Torquato Tasso*, Torino-Roma, E. Loescher, 1895, 2 voll.: 2, pp. 154-155, doc. XCLV. Cfr. anche BALDASSARRI, *Angelo Ingegneri. Itinerari di «un uomo di lettere»* cit., pp. 9-74.

giugno del 1591, questa "offesa" commessa dal poeta veneziano era stata compiuta un po' «contra tutti» gli Innominati: ai danni del Pagello, che tuttavia aveva deciso di non rispondere alle «opposizioni» sollevate dall'Ingegneri; a discapito del Giusti; e infine a detrimento dello stesso Manfredi, che, in segno di amicizia verso l'accademico Negletto, aveva offerto alcuni suoi versi in onore di Camilla Meli-Lupi Farnese di Soragna per l'uscita nel 1584 della *princeps* vicentina della *Danza di Venere*.¹⁷

Consapevole di combattere in prima persona la sua battaglia nei confronti del letterato veneziano, sul finire dell'agosto del 1591 Manfredi incomincia a mettere mano alla sua risposta contro le «opposizioni» sollevate alla *Semiramis*. Si tratta, a ben guardare, di un momento cruciale nella vita intellettuale dell'autore, che si coglie da due lettere spedite da Manfredi agli Olimpici di Vicenza: una del 23 agosto 1591 a Pietro Paolo Volpe, e un'altra datata 3 settembre 1591 a Giulio Poiani. Nello specifico, è proprio

¹⁷ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., pp. 130-131: «Al signor Vincenzo Giusti. / A Udine / L'opere di V.S. e la medesima fortuna che ella, et io corriamo col signor Angelo Ingegneri, per cagion delle nostre tragedie me la fanno conoscere, benché mai non l'abbia veduta. E non pur conoscere, ma amare, e stimare assai. E perché io la stimo assai, disidero, e vorrei, ch'ella rispondesse alle opposizioni da lui fatte al vostro *Alessio*, poiché il signor Livio Pagello non vuole rispondere a quelle contro la sua *Eraclea*, et io non mi fido di sapere a quelle contro la mia *Semiramis* rispondere. E per questo fin da Vicenza scrissi al signor' Erasmo che v'inducesse a rispondere, e gli mandai le opposizioni da darvi, e più di quattro mesi sono di qua gliel'ho riscritto, né mai ho havuta risposta. Uno di noi, che risponda, basta a discoprire il torto dell'Ingegneri contra tutti. Il signor Livio non vuole rispondere, se V.S. non vuole rispondere, melo avisi, che io risponderò, come saprò; essendone anche pregato da persona, alla quale non posso negarlo. Le bacio le mani. / Di Nansi, a 10 di Giugno 1591». Questi invece sono i versi di Manfredi contenuti nella *princeps* della *Danza di Venere*, cfr. MUZIO MANFREDI, *Alla medesima gratiosissima et virtuosissima giovinetta*, in ANGELO INGEGNERI, *Danza di Venere*, Vicenza, Stamperia Nova, 1584, c. *5v: «Pargoletta Guerriera, il cui valore / quel di CAMILLA agguaglierà: se 'l nome / anco l'agguaglia: e 'l bel viso, e le chiome: / che già sono (e no'l san) gloria d'Amore. / L'arco e la spada sol ti manca; il core / è pronto ed atto ad ogni impresa. O come / perde assai questa età, stimando some / (O Donne) l'arme a voi di poco honore. / Ma se non segui tu Bellona: parte / havrai tal con Minerva e con le Muse, / ch'i volsci invidia di gl'Insubri havranno. / Le vili, che sol opra a l'ago danno: / e da l'eternità vanno in disparte». Sempre a Camilla Farnese Meli-Lupi e alla *Danza di Venere* dell'Ingegneri, il Manfredi dedicò il sonetto *Non Roma, non Atene*, edito da R. PUGGIONI, *Introduzione*, in ANGELO INGEGNERI, *Danza di Venere*, a cura di R. Puggioni, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 9-35: 9.

in quest'ultima missiva fatta recapitare al Poiani che si leggono le ragioni del malumore nutrito dal nostro poeta verso l'Ingegneri: «Offendere una persona nel tempo che se le fa l'amico, offenderla mordacemente e nascostamente, accioché non possa difendersi, è troppo insopportabil cosa. Ma spero di far conoscere l'ignoranza e la malizia dell'huomo e la vanità dell'opera». ¹⁸ Un tono particolarmente polemico, questo del Fermo Innominato, che anticipa gli argomenti di due ulteriori missive spedite direttamente al letterato veneziano: una datata 20 dicembre 1591, dove apprendiamo che la replica di Manfredi avrà la forma del compendio, ossia di una vera e propria «poetica drammatica»; e una seconda lettera del 29 luglio 1593 – anno della nuova edizione della *Semiramis* – in cui si arriva perfino a consigliare all'Ingegneri di «imparare qualche cosa dell'arte poetica». ¹⁹

¹⁸ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 199 [n. 246, Nancy, 3 settembre 1591]. Mentre il 23 agosto 1591, Manfredi aveva scritto a P. P. Volpe: «Al signor Pietro Paolo Volpe / a Vicenza / Hoggi, finalmente, per compiacervi, ho messo mano a rispondere alle opposizioni del signor Angelo Ingegneri contra la mia *Semiramis* tragedia. Le quali havendo io più volte lette, truovo piene, non so di che dire, né di che pensare: ma spero, s'io non m'inganno, di fare, quando altro non facessi, che la foggia gli habbia da rimanere, con poca sua riputatione, del biasimare, e mal trattare l'opere altrui, e massimamente senza ragione, e senza cagione, e degli amici particolarmente; e che poco più da niuno gli sia per l'avvenir creduto in materia di lettere, e manco in soggetto di buona amistà. Rispondo in modo di un ragionamento fatto con V.S. e tratterò per avventura in esso assai più largamente dell'arte poetica, che queste opposizioni non ricercherebbono; a fin che io non ispenda vanamente per cose vane il tempo. Date questa nuova all'Academia; et amatemi, che grandemente il disidero. / Di Nansi, a 23 di Agosto 1591» (ivi, pp. 190-191, n. 235).

¹⁹ MUZIO MANFREDI, *Cento lettere*, Pavia, Andrea Viano, 1594, pp. 4-5: «Al molto Magnifico Sig. Angelo Ingegneri. A Roma. / Molto Magnifico Signore. / Già vi scrissi (et è da un anno e mezzo) che dopo l'havere io assai pensato e molto indugiato, mi era posto a rispondere alle opposizioni, da voi scritte, hora sono diece anni passati, contro alla mia *Semiramis* tragedia: e dissivi, che ve ne avisava, per non fare io le risposte di nascosto, come voi di nascosto le opposizioni scriveste: et accioché, se vi venisse spirito di replicare; poteste intanto, studiando, imparar qualche cosa dell'arte poetica; poiché voi mostrate nelle opposizioni di non saper punto, e meno nella nostra *Danza di Venere* pastorale. Hora vi dico di havere buona pezza fa fornito, né prima sarò in Italia, che l'opera si publicherà, e subito vi sarà mandata; sì come vi mando al presente la tragedia stampata, accioché veder possiate, che per vostre opposizioni, in niuna sua parte l'ho accresciuta, né scemata: e mandovi insieme, del medesimo titolo, e parimente stampata, una mia boscareccia, a fine che contro lei ancora, parendomi, possiate mostrar l'animo, c'havete verso di me, e la dottrina vostra. A Dio. / Di Nansi, a 29 di Luglio 1593».

Ora, al di là di queste polemiche, è evidente nel *Contrasto amoroso* il segno di una ricerca individuale che tocca la maniera estetica da adoperarsi nella poesia pastorale, in uno sforzo da parte del letterato di adeguarsi ai canoni dell'arte drammatica codificati nell'Accademia degli Innominati di Parma. La controversia sorta tra Manfredi e Ingegneri non fa dunque che replicare, in tono minore, sul versante della tragedia e dell'arte poetica, la più nota disputa sollevatasi all'indomani della pubblicazione della tragicommedia del *Pastor fido*. Quella intercorsa tra Guarini e De Nores – poi continuata da Faustino Summo e da Giovan Battista Liviera – è stata di certo la principale *querelle* che interessò l'Accademia degli Innominati, almeno a partire dal 1580, attraverso un confronto sul «genere pastorale “alto”» e sulla «tragedia ne' boschi di lieto fine». ²⁰ Sono senz'altro molti i lavori che via via vedono la luce in questi anni: e tra questi, a rappresentare l'«idea della tragedia toscana», vi sono il dramma della *Danza di Venere* dell'Ingegneri (1583), l'inedita *Erminia* di Eugenio Visdomini, la tanto attesa *Enone* del duca Ferrante II Gonzaga, la *Sidonia* di Orazio Ariosto e le due *Semiramidi* di Manfredi (1583-1593). ²¹ La rassegna può apparire alquanto variegata, se si considera che nell'ambito delle sperimentazioni tragediografiche, prima la *Canace* di Sperone Speroni e poi la sontuosa messa in scena dell'*Edipo tiranno* di Sofocle, avvenuta nel marzo del 1585 all'Olimpico di Vicenza, avevano portato un certo ordine teoretico fra le ortodossie interpretative della *Poetica* aristotelica, dove però rimaneva ancora aperto il dibattito sulla legittimazione estetica dell'universo della pastorale. ²² Ad aprire la questione sulla validità di questo «genere misto»

²⁰ In questo contesto, merita una menzione particolare Agostino Michele, curatore delle lettere di Battista Guarini e autore di un *Discorso* in cui dimostra, contro l'opinione del De Nores, come si possono scrivere le commedie e le tragedie in prosa, sostenendo che «la pastorale non è una nuova specie di poema drammatico, ma la pastorale od è comedia, od è tragedia, od è tragicomedia, come è il *Pastor Fido*», cfr. AGOSTINO MICHELE, *Discorso*, Venezia, Giovanni Battista Ciotti, 1592, cc. 41v-42v: 42r; L. AVELLINI, *Per un profilo intellettuale di Agostino Michele curatore delle Lettere di Battista Guarini presso Ciotti (1593)*, «Esperienze letterarie», XL, 4, 2015, pp. 3-20; D. DALLA VALLE, *Pastorale barocca. Forme e contenuti dal Pastor Fido al dramma pastorale francese*, Ravenna, Longo, 1973, pp. 56-70.

²¹ DENAROSI, *Tragedia di corte e tragedia «salvatica»* cit., pp. 346-347. Cfr. anche il profilo biografico di E. POVOLEDO, *Ingegneri, Angelo*, in ES, 6, 1975, pp. 560-562.

²² Cfr. S. MAZZONI, *Lo spettacolo inaugurale*, in Id., *L'Olimpico di Vicenza: un teatro e la sua «perpetua memoria»*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 87-207.

fu il cattedratico padovano Giason De Nores, nella chiusa del *Discorso intorno alle poesie* del 1587. A suo giudizio, né Aristotele, e né altri «onorati autori antichi», si erano mai pronunciati sulle forme drammatiche della tragicommedia, o su quelle della favola pastorale. Impossibile, dunque, agli occhi di De Nores definire cosa fosse la «tragicommedia pastorale», rapportandola per giunta alle classificazioni aristoteliche.²³ La «tragicommedia pastorale» andava pertanto considerata una specie di “ibrido informe”, una sorta di indebita estensione dell’egloga da accostare ai modelli poetici della tragedia e della commedia, brulicante di personaggi inverosimili, di pastori e di ninfe, che nella maggior parte dei casi si disponevano a ricoprire la parte dei filosofi.

Nonostante l’aperta accusa dichiarata alla tragicommedia, e quindi al *Pastor fido*, il merito delle posizioni assunte da De Nores non fu modesto: pur rifiutando la “fisiologia teatrale” di un poema mescolato, il cattedratico padovano era riuscito a far notare agli esperti di arte drammatica la provvisorietà della forma poetica della pastorale cinquecentesca. Qui tocchiamo un punto cruciale del nostro discorso, che ci riconduce all’attività intellettuale e civile del capofila dell’Accademia degli Innominati di Parma, Pomponio Torelli. Un serio ripensamento critico del genere boschereccio doveva a suo giudizio passare attraverso queste tappe: per prima cosa, era necessario fare maggiore chiarezza sulla confusione creatasi intorno alle forme drammatiche della “tragedia a lieto fine” e della tragicommedia. Secondo, bisognava dichiarare falso «l’esempio di Plauto nell’*Amphitrione*», disapprovando la visione classica di una «tragicommedia» che avesse come protagonisti gli dèi e i personaggi del mito. Terzo, occorreva rigettare «l’interpretazione» offerta da Ludovico Castelvetro, secondo cui la commedia e la tragedia erano da considerare modelli poetici nati «alla sproveduta».²⁴ Torelli lascia

²³ È comunemente risaputo che per il De Nores la tragicommedia si mostrava nelle forme di un «mostruoso e disproporzionato componimento» e che la favola pastorale fosse ad ogni modo priva delle principali «regole de’ filosofi morali e civili, e de’ legislatori e governatori delle republiche», cfr. G. DE NORES, *Discorso*, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, III, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1972, pp. 373-419: 414-415. Cfr. anche N. BORSELLINO, *Tragicommedia*, in *ES*, 9, 1975, pp. 1059-1061: 1060; R. GIGLIUCCI, *Tragicomico moderno*, in *Id.*, *Tragicomico*, Napoli, Guida, 2013, pp. 33-112: 33-44.

²⁴ G. VERNAZZA, *Platone ed Aristotele*, in *Id.*, *Poetica e poesia in Pomponio Torelli*, «Archivio storico per le province parmensi», s. 4, v. XV, 1963, pp. 49-54: 52; M. T.

così convergere i suoi interessi più verso le problematiche normative della *Poetica* aristotelica («comporre con retta ragione»), che verso le occorrenze esegetiche («insegnare a giudicare»)²⁵. Un quadro di sintesi di questa sua posizione filosofico-letteraria lo troviamo infatti nelle *Lezioni sopra la Poetica d'Aristotele*, in cui si legge che la dignità del genere pastorale deve essere raggiunta considerando il mondo boschereccio come un ricco universo di parole e di ambienti, dove a fare realmente la differenza sono più i costumi dei personaggi che le azioni drammatiche, le quali possono provenire tanto dalla commedia quanto dalla tragedia e dalla lirica.²⁶

È su questo terreno culturale che prende corpo la posizione estetica assunta da Muzio Manfredi sulla pastorale, ferma nel seguire con coerenza teorica la linea accademica tracciata da Torelli, il quale, senza incorrere in giudizi critici di parte, aveva soppesato le “censure” messe in campo da Giason De Nores nei riguardi delle tragicommedie e delle pastorali, rinvenendo in esse delle valide argomentazioni utili a elaborare una nuova definizione di favola boschereccia. In questo convincimento, Torelli arriva a riconoscere per la pastorale un codice lirico e pittorico a sfondo bucolico, in grado di ospitare soggetti e azioni sia comiche (vicende «private»), sia tragiche (vicende «regali»). E a riprova di quanto detto finora, basti qui ricordare le annotazioni scritte dal principe degli *Innominati* a commento di alcune «pregiudiziali teoriche» rilevate nel *Discorso* di De Nores.²⁷

HERRICK, *Pastoral Tragicomedy*, in Id., *Tragicomedy*, Urbana (Illinois), University of Illinois Press, 1962, pp. 125-171: 125-137.

²⁵ G. GENOVESE, *Introduzione*, in Pomponio Torelli, *Prose*, a cura di F. Bondi, G. Genovese, N. Ruggiero, A. Torre, Parma, Guanda, 2017, pp. 1-14: 6; R. RINALDI, *La ricerca del Perduto. Pomponio Torelli alla conquista di uno stile*, in Pomponio Torelli, *Poesie con il Trattato della poesia lirica*, a cura di N. Catelli, A. Torre, A. Bianchi, G. Genovese, Parma, Guanda, 2008, pp. XI-XXVIII.

²⁶ Parma, Biblioteca Palatina (d'ora in poi = BPP), 1304, *Lezioni sopra la Poetica d'Aristotele di Pomponio Torello Conte di M. Chiarugolo nell'Accademia de' SS.^{ti} Innominati il Perduto*, Lettione 3.^a Particella 2.^a e 3.^a, cc. 23-35: 26: «Ma forse qualcheduno potria dire, perché Aristotele di molte altre compositioni non ha fatto mentione, come di Egloghe, di Satire? A' che si può rispondere, che queste o come drammatiche alla Comedia, o Tragedia appartengono, o a guisa di Mascarate partecipano di quelle, et della Lirica insieme, in quanto più costumi, che attioni rappresentano».

²⁷ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 21/18/2, doc. 16, *Appunti autografi di Pomponio Torelli, tratti da un'opera del De Nores (1530-1590)*, cc. 1r-2v: 1r: «S'ammette l'accrescimento all'ecloga, ma non che muti natura et si faccia comedia o tragedia / Si danno re et pastori,

L'interrogazione di quest'ultimo scritto non si esaurisce comunque in un commento polemico, ma più in generale in un chiarimento: per Torelli la tragicommedia non poteva essere ridotta a una specie di contaminazione ambigua di personaggi tragici e comici, costituita da scene tristi e liete e da uno stile alto e mezzano, come voleva De Nores. Quello che invece si poteva condividere con il cattedratico padovano era il rifiuto dell'eccessivo lirismo retorico, della lunghezza e della finzione poetica presente o nelle «tragedie di fin lieto», o nelle tragicommedie e pastorali di fine Cinquecento: una fra tutte, quella del *Pastor fido* di Guarini.²⁸ Idee di questo genere, che tengono conto dello smisurato idealismo artistico applicato al dramma e alla libertà dell'arte, in controcorrente rispetto alle leggi aristoteliche, fanno pensare ad alcune parole spese da Manfredi a proposito della tragicommedia di Guarini, di cui nel 1583 aveva comunque applaudito l'anteprima letta presso la corte di Guastalla.²⁹ In due lettere, una dell'8 aprile 1587, e poi specialmente in un'altra del 25 agosto 1590, è infatti

ma operano o come re et sono epiche le poesie, o come pastori et sono satiriche e pastorali da ché non si dà tagicomedia / Se fosse nello stesso tipo o l'attione saria civile e regale o pastorale et così tornaria allo stesso / Non si po' vestire le tragicommedie pastorali perché o da pastori saria egloga o da re saria tragicomedia / L'esserci pastori nell'attione non costituisce l'attion pastorale che così l'edipeo pastoral saria / Gl' apparati secondo Vitruvio delle scene pastorali et comiche et tragiche sono contrarij, dunque tragicomedia pastorale constituer non si pò». Alla carta 2v del documento si legge l'intestazione: «Dal Nores», cfr. anche DENAROSI, *Tragedia di corte e tragedia «salvatica»*, in Ead., *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)* cit., pp. 296-297.

²⁸ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, doc. 14 (8 aprile 1587), cc. 1r-2v: 1r: «All'Illustrissimo et Eccellentissimo Signore padrone mio osservandissimo / il Signor Don Ferrando Gonzaga / [...] Un Giason Denores, che già stampò un suo *Comento sopra la poetica d'Oratio*, ha stampato hora un suo discorso di poetica non molto grande, nel quale egli dannà tutte le favole finte, fuor solamente quelle delle comedie; anzi dice che queste non devono essere altramente; dannà le pastorali, detesta le tragicommedie, e detestissima le tragicommedie pastorali. Dice anco male della tragedia di fin lieto, e veramente ha di bonissime ragioni; ma egli stesso confessa che molti sono dello Sperone, sì che il signor Curtio, il Tasso, il Guarino, Oratio Ariosto e l'Ingegneri non baciano troppo arditamente le mani di V.S., ma io le bacio bene humilmente all'E.V.S. et alla Signora fo riverenza, a' quale N. Signore conceda ogni vera felicità. / Di Mantova a 8 d'Aprile 1587. / Di V.E. Serenissima / Servo humilissimo e obligatissimo / Mutio Manfredi».

²⁹ Cfr. A. SAVIOTTI, *Guariniana (A proposito di una recente pubblicazione) con Appendice di A. Vernarecci*, Pesaro, Federici, 1888, pp. 5-23: 7.

il Fermo Innominato di Parma a definire il *Pastor fido* una tragicommedia «lunga», «intricata di disposizione», piena di «personaggi», «discorsi» e «casi», «sollevata di elocutione», «inculcata di concetti per far piangere» e per far «ridere», densa di «sentenze civili», a dir poco numerose per un'opera teatrale fatta «di Monarchi e di Eroi e di Dei». ³⁰ È da questa prospettiva, tutt'altro che inedita, che Manfredi rivendica la sua identità di poeta, pur allineandosi alle argomentazioni d'arte drammatica formulate dal conte Pomponio Torelli, al quale sul finire dell'ottobre 1591 il Fermo Innominato chiede alcune «lettoni accademiche», tra cui molto probabilmente quelle sulla *Poetica* di Aristotele, sul dramma, sull'etica e sulle passioni, come i discorsi *Aria del bel viso* e *Della gentilezza amorosa*. Si capisce così la reazione di Manfredi alle passate insinuazioni dell'Ingegneri, e fra tutte a quella di non aver ben applicato nella *Semiramis* le regole della drammatica, in particolare le leggi della verosimiglianza, della necessità e della proporzione fra testo e scena. Nonostante i nodi ancora da sciogliere per consentire alla tragicommedia di legittimarsi come genere teatrale, l'attenzione di Manfredi si sposta quindi sulla questione della poca coerenza usata dagli autori nella scelta dei nomi e del numero dei personaggi da usare nelle pastorali. Già De Nores aveva visto in questa incoerenza una delle maggiori difficoltà nel rappresentare le favole boscherecce, e nel valutare l'affinità letteraria presente fra il genere lirico pastorale e le forme drammatiche. Bisognava dunque – e questo era il parere condiviso anche dall'Ingegneri – che i personaggi di una favola boschereccia non «passassero la dozzina» di numero e che fossero muniti di un'«habitudine naturale». ³¹

Ora, rispetto a questo campo teorico, riconosciamo che per Manfredi tre erano le principali novità messe in campo dagli studi di Pomponio Torelli sulla drammatica: primo, quella relativa alla centralità dell'imitazione nel processo artistico; secondo, quella inerente alla distinzione fra favola «semplice» e «perplexa»; terzo, l'impiego del concetto di «personaggio tragico mezzano». Dall'imitazione, e quindi dall'universalità e dall'ambiguità della poesia, nascono l'*actio* linguistica, il diletto dell'arte e il piacere del dramma. ³²

³⁰ ASPi, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, cc. 26ar-26.2bv: 26bv.

³¹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, a cura di M. L. Doglio, Modena, Panini, 1989, p. 67.

³² Parma, Biblioteca Palatina, POMPONIO TORELLI, 260, *Letione 1^a*, c., 22: «Noi concediamo che il diletto accompagna ogni sorte di Poesia, come l'ombra ogni corpo, ma

Dalla seconda, la favola «perplessa» o «piegata», hanno origine la *peripezia*, il *riconoscimento* e la *mutazione*, o meglio la metabasi, il rovesciamento di una situazione e il cambiamento etico di un personaggio.³³ Dalla terza, dalla cosiddetta «persona tragica di mezzo», prende invece vita il *decorum* civile, sociale e morale della rappresentazione e in particolare del suo protagonista.³⁴

È infatti dalla favola «perplessa» o «piegata», e quindi dall'interazione di due trame, che la pastorale trae il suo ambiente, la sua macchina per imporre le idee sociali e metafisiche da cui dipende. Quello dunque che si esibisce sulla scena tragicomica, come ha scritto William Empson, è una sorta di connubio dei miti eroici e pastorali.³⁵ Se ciò è vero, è anche da lì che ha inizio il percorso poetico di Manfredi: per lui, conferire dignità teatrale alla tragicommedia pastorale, significava in primo luogo entrare a piene mani nella delicata questione sulle maniere della poesia riconosciute da Aristotele nella *Poetica*, e di conseguenza confrontarsi con le principali argomentazioni elaborate dai commentatori cinquecenteschi. Questo sembra spiegare l'interesse dimostrato dal poeta nei riguardi dei discorsi teorici proposti da Giason De Nores, a cui il 27 gennaio del 1591 Manfredi richiedeva infatti un giudizio sulla sua *Semiramis* boschereccia, e con esso l'invio della *Risposta al Verrato* contro il Guarini: «Pregovi se mai havete stampata la *Risposta al Verrato*, che me ne mandiate una copia, acciòché io veggia quel che replicate della pastorale; perciocché vo' far una».³⁶

come mezzo, non come fine. Che l'imitatione et il verso ci rechino diletto si concede, ma a questo diletto essenzialmente è congiunta et ne segue l'utilità»; cfr. VERNAZZA, *La mimesi e la funzione educatrice dell'arte*, in Id., *Poetica e poesia in Pomponio Torelli* cit., pp. 30-39: 38; G. ALFANO, *Il racconto e la voce: mimesi e imitatio nel dibattito aristotelico cinquecentesco sul dialogo*, «Filologia & Critica», XXIX, 2, 2004, pp. 161-200: 170-171.

³³ BPPf, POMPONIO TORELLI, 1305, c. 168: «Piegata, o perplessa quella favola è descritta da Aristotele, nella quale col mezzo del riconoscimento, et peripetia, o dell'uno, et dell'altro insieme nasce la mutatione», cfr. VERNAZZA, *La favola della tragedia*, in Id., *Poetica e poesia in Pomponio Torelli* cit., pp. 67-75: 73.

³⁴ TORELLI, 1305, c. 242: «La persona dunque di mezzo ha da essere di disposizione che la virtù non il vizio risguardi, accompagnata da operationi piacevoli, con l'interesse proprio de i stati, et con fine dell'honore, fine come habbiamo dimostrato, proprio del civile», cfr. VERNAZZA, *Il personaggio tragico*, in Id., *Poetica e poesia in Pomponio Torelli* cit., pp. 82-88: 85.

³⁵ Cfr. W. EMPSON, *Double Plots. Heroic and Pastoral in the Main Plot and Sub-Plot*, in Id., *Some Version of Pastoral*, London, Chatto&Windus, 1935, pp. 25-86: 30-31.

³⁶ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 24 [n. 27, Nancy, 27 gennaio 1591].

Dalla teoria alla pratica teatrale: genesi e personaggi dell'opera

Il *Contrasto amoroso* è un dramma pastorale di «tremila e cinquecento» versi, in cinque atti, privo di coro. La favola è preceduta da un'epistola dedicatoria di Manfredi alla duchessa di Guastalla e di Molfetta, Vittoria Doria, alla quale sono destinati i versi del sonetto *Del gran contrasto, ond' ha Nicea vittoria*, che anticipano il prologo dell'opera. La pastorale fu ultimata a Ravenna e consegnata nel 1601 all'editore Giacomo Antonio Somasco, che nell'anno seguente la pubblicò a Venezia. L'elaborazione della pastorale venne invece intrapresa da Manfredi a partire dal 1590. Un primo cenno all'ideazione dell'opera si rintraccia in una lettera del 26 giugno 1590, a tutt'oggi inedita, spedita dal poeta all'autore della *Sidonia*, l'amico Orazio Ariosto, in cui si dà nota di un «brevissimo poema» già in avanzato stato di composizione, facilmente identificabile con il poemetto pastorale del *Contrasto amoroso*.³⁷ C'è dunque ragione di credere che il dramma fu concepito da Manfredi nel corso dei lunghi viaggi svolti tra 1589 e il 1591, e che l'opera sia stata ideata in sintonia con l'ambiente accademico degli Innominati di Parma, dove Orazio Ariosto era stato aggregato il 21 aprile 1581 grazie all'intercessione di Torquato Tasso («il Pentito»), e soprattutto di Battista Guarini («il Pellegrino»).³⁸ Sappiamo che all'inizio del 1591,

³⁷ Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea [d'ora in poi = BCAF], Classe I 172, cc. 55r-56v.

³⁸ BCAF, Classe I 172, cc. 76r-v: «Molto Magnifico Signore / S'eravamo in obbligo di stimare il Signor Cavaglier Guarini per le sue rare et degne parti prima ch'egli facesse quello c'ha fatto con V.S. hora ne siamo molto più astretti, poiché egli co'l far testimonio presso noi honoratissimo del valore di lei ha parimente saputo seco et voluto far fede della opinione, che in generale et in particolare portiamo tutti della virtù sua già prima a noi ben nota; onde l'è nato il desiderio d'esser' ammessa nel Collegio nostro, il qual desiderio provenendo dal riflesso della volontà di tutti noi ha fatto prevenire lei in addimandare quello che di moto proprio le si devea. È stata dunque accettata nell'Academia, la quale, come si confida; anzi sa d'haver fatto grandissimo acquisto, et tale che non solo l'astenersi dell'opre indegne heredità propria lasciatale da famosi antessori suoi, ma il farne con la penna, et con altro di lodevoli et virtuose et l'andare avantandosi nel ben' aprare le prepara illustre grido, et per conseguente anco a noi gran parte ne riserba. Così a lei ne sa grado, se ne gode, et le rende gratie et augurandole ogni maggior bene la preghiamo a fare al Signor Cavaglier Guarini et al Signor Tasso i baciamani tali in nome nostro, quali essi gli meratano, cioè caldissimi et affettuosissimi. Nel resto poi per quello a che l'obligano le leggi Academiche il segretario nostro tiene ordine di scriverle in nostra vece appieno.

Manfredi era giunto presso la città francese di Nancy, assunto come segretario di corte dalla duchessa Dorotea di Brunswick-Lüneburg. Qui, a Nancy, il poeta aveva verseggiato il *Contrasto amoroso*, forse prima dell'ottobre del 1591, come sembra attestare una missiva trasmessa dall'autore al conte di Villachiera, Marcantonio Martinengo, in cui a tenere banco è ancora la *querelle* ingaggiata anni prima da Manfredi contro Angelo Ingegneri:

Al signor Marcantonio Martinengo conte di Villachiera, e cavalier
dell'Ordine di S. Michele.
A Brescia.

Come che V.S. Illustriss. stimi assai, e forse troppo la mia *Semiramis* tragedia, spero ch'ella non habbia da stimar punto meno in suo genere, la *Semiramis* boscareccia, che io feci in Lombardia l'anno passato, quando la vedrà: né meno di ambedue, il *Contrasto amoroso* pastorale, che io ho fatto questo anno qui in Lorena; così foss'io in luogo da potergliele leggere. Ma di questo un'altra volta. Sappia V.S. Illustriss. che in Vicenza trovai, quando vi fui, un giudizio del suo carissimo signor' Angelo Ingegneri scritto a mano contra la mia tragedia, e fatto da lui nel colmo di mostrarmisi amico, e nel tempo ch'egli in voce più lodava. Gli rispondo, e credo che V.S. Illustriss. sentirà di bello intorno alla sua angelica bontà, et ingegnosa dottrina, e le bacio le mani.

Di Nansì, a 3 di Ottobre 1591.³⁹

A questo punto sorge una questione interessante. Siamo sul finire del novembre 1591 e la favola pastorale del *Contrasto amoroso* è di fatto quasi in via di ultimazione. L'abate di Guastalla, Bernardino Baldi, è il primo a essere informato da Manfredi: «[...] ho fatta una boscareccia, una pastora-

Onde co'l rimettersi a lui di cuore le si raccomandiamo. / Di Parma il dì XXJ d'Aprile M.D.LXXXJ. / Il Rinovato Prencipe / D.V.S. / Francesco Balestrieri / Aff.^{mi} socij per servirla / Gli Academici Innominati di Parma / Il Roco Secretario / Visdomini Eugenio». Si confronti questa testimonianza inedita con l'ulteriore documentazione fornita in DENAROSI, *I. Una cinquecentesca «Repubblica delle Lettere»*, in Ead., *L'Accademia degli Innominati di Parma: teorie letterarie e progetti di scrittura (1574-1608)* cit., pp. 25-87: 32 (nota 22); BEVILACQUA, *L'Accademia degli Innominati* cit., p. 15.

³⁹ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 225 [n. 276, Nancy, 3 ottobre 1591].

le, e la favola di un'altra, et hora scrivo dell'arte della *Poesia drammatica*». ⁴⁰ Quella che il nostro autore si apprestava a trasmettere ai suoi intimi corrispondenti era un'opera che doveva testimoniare l'esperienza concreta di un vissuto, l'esercizio di una realtà sociologica e letteraria radicata in una tradizione mecenatistica legata principalmente a una classe di funzionari borghesi avvezzi alla vita mondana di corte, abituati a frequentare le grandi famiglie patrizie, impegnati a ricercare giorno per giorno la protezione e il gradimento dei propri signori. Manfredi è da questo punto di vista l'esempio lampante di tale politica di integrazione nel sistema cortese, confermata sia dallo sforzo intellettuale e creativo prodigato dal poeta, sia da quello interpretativo speso dai suoi nobili fruitori. ⁴¹ Comunque sia, la pastorale del *Contrasto amoroso* non fa che attestare il pragmatismo e una certa dose di prudenza nella condotta delle relazioni mecenatesche portate avanti da Manfredi, fermo di certo a ritrovare nell'*entourage* di Ferrante II Gonzaga il nido familiare da cui era stato allontanato nel 1587. ⁴² Il congedo del letterato da Guastalla resta ad ogni modo contraddittorio, e probabilmente legato a certe invidie di palazzo che lo colpirono, assieme alla «borasca» processuale sorta nel 1604 contro il dottore Carlo Civalieri. ⁴³ La vicenda, già nota nelle sue linee generali, trova oggi un'inedita testimonianza nel carteggio ambrosiano di Federico Borromeo, e precisamente in una lettera inviata da Muzio Manfredi al cardinale nella data del 18 settembre 1604:

Milano, 18 settembre 1604, All'Illustrissimo e Reverendissimo Signore padron mio colendissimo il Signor / Cardinale Borromeo

Illustrissimo e Reverendissimo Signore padron mio colendissimo

Io sono tanto stratiato da un huomo di spirito veramente diabolico, il quale, come agente della duchessa di Brunsvich, mi mosse lite costì per impedirmi tutta la dote di mia moglie, parecchi mesi sono, che io duro fatica a resistere. E questo è quello

⁴⁰ Ivi, pp. 270-271 [n. 327, Nancy, 23 novembre 1591].

⁴¹ A. BATTISTINI, *Uno storico delle forme e degli uomini*, in J. A. Maravall, *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, Bologna, il Mulino, 1985, pp. VII-XVIII: XII.

⁴² J. A. MARAVALL, *Caratteri sociali della cultura del Barocco*, ivi, pp. 99-137: 107-108.

⁴³ Cfr. L. VACCARO, *La partnership coniugale e letteraria di Muzio e Ippolita Manfredi nelle relazioni col duca di Mantova. Documenti inediti dall'Archivio Gonzaga*, «Misure Critiche», XIX, 1-2, Gennaio-Dicembre 2020, pp. 39-70.

ov' egli aspira, cioè di stancarmi a finché io venga a qualche per me dannoso accordo; e veggendo che dal mio lato son tutte le ragioni, si va aiutando nel suo malvagio pensiero con inventioni cavillose e sofistiche, et anche false; e cotesti Signori senatori se'l conoscono, e nondimeno il secondano, dicendo non potersi far di meno di non udire ogni cosa, ma almeno il condannassono poi nelle spese, e nei miei danni et interessi. Questi è un certo Dottor Carlo Civalieri, del quale, se licito mi fosse il dire a un pari di V.S. Illustrissima la generatione, ella affermerebbe, so certo, il di sopra da me detto di lui. Ora a voi Illustrissimo mio Signore che siete bonissimo e benignissimo e che più volte mi vi siete contentissimamente profferto, humilmente ricorro supplicando la S.V. Illustrissima e Reverendissima che degnar voglia di sovvenirmi in questa mia angustia co' suoi autorevoli e giusti favori, accioché hoggi mi sieno per giustitia troncate tante lunghezze, in che va così perfidamente continuando il mio malignissimo avversario; che ciò spero le riuscirà, facendomi caldamente raccontare a ciascun di cotesti SS. Senatori e Presidenti, e spetialmente al S. Cesare Galevato, relator della causa, e specialissimamente al S. Pier Francesco Meda suo Cancelliere, come quegli, che per l'ufficio suo può molto e nuocere e giovare. Di cotanta mia confidenza in V.S. Illustrissima e Reverendissima la suplico a scusarmi, ridovendolo in parte alla sua altissima bontà; e con ogni divota riverenza le bacio la Illustrissima e Sacrata mano, avido della sua santa beneditione.

Di Ravenna, a 18 di settembre 1604.

Di V.S. Illustrissima e Reverendissima

Humilissimo e divotissimo servidore

Mutio Manfredi⁴⁴

Per quanto possa oggi risultare contraddittoria e approssimativa questa vicenda processuale, rimane il fatto che nell'agosto del 1587 Manfredi fu costretto a lasciare la corte di Guastalla per partire alla volta di Mantova, al servizio di Eleonora e Vincenzo I Gonzaga.⁴⁵ È infatti da qui che lo scrittore, sul finire dell'ottobre del 1591, tenta di patrocinare una richiesta

⁴⁴ Milano, Biblioteca Ambrosiana, G. 193 inf., cc. 66r-67bv. Nell'intestazione della missiva si legge la seguente nota per Federico Borromeo: «Ravenna 18 7bre 1604 / Mutio Manfredi. / Supplica V.S. I. che lo favorisca di raccontare la causa che ha colla Duchessa di / Bransvich a questi Senatori».

⁴⁵ Vincenzo I Gonzaga fu proclamato duca il 22 settembre 1587, all'età di venticinque anni. Cfr. G. CONIGLIO, *I duchi di Mantova*, in Id., *I Gonzaga*, Varese, dall'Oglio, 1973², pp. 253-430: 356-362.

di riconciliazione con Ferrante II, presentando a Vittoria Doria la “novella” creazione poetica del *Contrasto amoroso*: opera, quest’ultima, in cui la duchessa Vittoria appare nelle vesti della protagonista Nicea, una giovane ninfa innamorata del pastore Fileno (Ferrante II Gonzaga), suo futuro marito. Che poi a incoraggiare questa iniziativa fosse stata la consorte di Manfredi, Ippolita Benigni della Penna, a quel tempo dama di compagnia di Vittoria Doria e Camilla Borromeo, è dato che non fa che attestare l’originale *partnership* intellettuale di questa coppia di coniugi. Ecco quanto scrive Manfredi alla duchessa Vittoria Doria, nella data del 28 ottobre 1591:

Alla Signora donna Vittoria Doria Gonzaga Principessa di Molfetta.
A Casal di Monferrato.

Pochi giorni sono ho composta una pastorale, et holla nominata *Il contrasto amoroso*; perciocché con novissima inventione è in essa un solo pastorello e dodici ninfe, delle quali quattro contrastano amorosamente ciascuna per haverlo per marito, et è vinto da una, che si chiama Nicea. Il che suona in lingua nostra “Vittoriosa”, e “Vittoria”. Questo poema non si potrebbe dedicar meglio che a una dama di cotal nome, et io ho gran volontà di dedicarlo a V.E. per molti rispetti; ma dico fra me: «Se quando le dedicai i miei *Cento madrigali*, ne’ quali anche grandemente la honorai, ella non pure non mi ringratiò, anzi se si può credere a più di un suo servidore, se ne fa beffe, e mi procurò dispiacere e danno, che si può sperar hora di meglio?». Le bacio le mani.

Di Nansi, a 28 di ottobre 1591.⁴⁶

Poche purtroppo sono le notizie rintracciabili nei carteggi gonzagheschi che descrivono, all’altezza degli anni 1592-1594, l’originale lavoro pianificato da Manfredi in funzione dell’allestimento scenico del *Contrasto amoroso*. Al di là di un veloce cenno all’«inventione diabolica» di una favola boschereccia, contenuto in una lettera dell’8 agosto 1592, per trovare un’altra traccia redazionale del *Contrasto amoroso* bisogna arrivare alla data del 2 novembre 1595, quando il nostro autore – questa volta desideroso di stabilirsi definitivamente a Mantova – scrive al duca Vincenzo I Gonzaga

⁴⁶ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., pp. 247-248 [n. 301, Nancy, 28 ottobre 1591].

di volergli inviare al più presto un «esempio» del suo poemetto, già pronto per essere portato sulle scene con uno spettacolo innovativo, distante dai più comuni schemi della pastorale classica.⁴⁷ Questione di tempo, si può dire, dato che il peso redazionale della *Poetica drammatica* non aveva ancora consentito al poeta di ricopiare e revisionare la pastorale: «Se la mia *Poetica drammatica*, la quale, già finita, non rivedendo, mi desse tempo da respirare e la lena mi servisse al copiare, manderei all'A.V. un esempio del mio *Contrasto amoroso*, posciaché per ancora non trovo come stamparlo, e credo certo che per l'invention e per molti altri rispetti le piacerebbe assai per pastorale, et in palco sarà cosa gentilissima».⁴⁸

Ma c'è di più nel quadro finora delineato, che ha a che vedere con il piano di circolazione e protezione del manoscritto del *Contrasto amoroso*, inviato da Nancy al duca di Mantova il 2 aprile 1596.⁴⁹ Manfredi non voleva infatti affidare la «prima bozza» manoscritta della sua opera al funzionario della contessa di Sala, don Matteo dalla Porta, sacerdote a Parma, responsabile anni prima della «fraude» commessa nei confronti della favola boscareccia della *Semiramis*, mai consegnata al duca di Mantova.⁵⁰ In quest'ultima circostanza, come per la vicenda intercorsa con l'Ingegneri,

⁴⁷ ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 29r-32v: 30v [Nancy, 8 agosto 1592]: «Al Serenissimo Signore padrone mio / colendissimo il Signor Duca / di Mantova / [...] Scritti due lettere a V.A. l'una intorno alla Boschereccia, s'ella l'havesse voluta far rappresentare, e di un Pastorale, che intanto io havea fatta qui d'invention diabolica, e la proferiva pure a V.A. proferendolemi anche di venire a posta costà [...]. / Di Nansi, a 8 di Agosto 1592. / Di V.A.S. / Humilissimo e devotissimo servidore / Mutio Manfredi». Cfr. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe, letterati in relazione col duca di Mantova* cit., pp. 14-17.

⁴⁸ ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 45r-46v: 45r [Nancy, 2 novembre 1595]; cfr. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe* cit., p. 21.

⁴⁹ ASMn, AG., E. XVI. 3, b. 717, f. Diversi, cc. 62r-63v: 63r-v [Nancy, 2 aprile 1596].

⁵⁰ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., pp. 278-279 [n. 363, Nancy, 29 di Dicembre 1591]: «Al Signor Conte Christofano Castiglioni, a Mantova / Nell'istesso punto, che io ho saputo, che il Signor Duca vostro Signore, non ha havuto il mio Poema boscareccio, che tre mesi fa gli mandai, havendolmi egli dimandato; ho inteso ancora donde è proceduta la fraude, e da cui: e me ne sono risentito con lettere, benché specificatamente, et hollo fatto in modo, che io non vorrei per niente riceverne con ragione di tal tenore. V.S. che è Maestro di Camera di S.A. e che ama me, mi favorisca di dirle, che il giorno di San Francesco io stesso diedi in proprio mano qui a Don Matteo dalla Porta il Poema da darle, e che in mano della Contessa di Sala capitarono le mie lettere, che lo accompagnavano,

Manfredi si era infatti trovato al centro di una situazione contraddittoria: il gesto di Vincenzo I Gonzaga, che non aveva fornito alcuna risposta al dono del manoscritto della *Semiramis* – che era stato recapitato «in propria mano» dal letterato a Matteo dalla Porta, il 4 ottobre 1591⁵¹ – era apparso a Manfredi come un chiaro sovvertimento delle «leggi di cortesia», e nello specifico come una revoca di quel sistema clientelare di *patronage* che legava l'autore al dedicatario della sua opera. Ora, quella stessa spiacevole situazione provata col silenzio epistolare del duca di Mantova, si riproponeva con Ferrante II Gonzaga, a cui Manfredi aveva inviato in dono un'ulteriore copia del *Contrasto amoroso*. Ancora una volta, la risposta del Fermo Innominato non si fece attendere, e poco mancò che le parole del poeta non passassero in aperta avversione del duca di Guastalla, al quale si mandava a dire in una lettera del 12 novembre 1596 che «se veduto non aveva» il *Contrasto amoroso* «favorisca di far di cederlo».⁵² Anche questo dettaglio ci sembra importante, se non altro per intendere il tono polemico adottato da Manfredi, che a nostro avviso può essere compreso se si tiene conto di due questioni. La prima riguarda il comportamento del duca Ferrante II, che a giudizio del letterato aveva vuotato del suo contenuto encomiastico la richiesta di gradimento dell'opera, e con esso l'auspicio di una ricompensa attesa dall'autore. La seconda risiede nel fatto che nel *Contrasto amoroso*, e ancor prima nella *Semiramis*, Manfredi aveva racchiuso gran parte della sua *Poetica drammatica*, annunciando ufficialmente il suo ambizioso progetto al

e non altro. A. S.A. fò riverenza, et a V.S. bacio le mani. / Di Nansi, a 29 di Dicembre 1591».

⁵¹ Ivi, p. 232 [n. 283, Nancy, 9 ottobre 1591].

⁵² ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, doc. 35, cc. 1r-2v: 1r [12 novembre 1596]: «[...] et io ne dico nella mia *Poetica drammatica* non poche, né picciole ragioni et hollo fatto nella mia di *Semiramis*, e più nel mio *Contrasto amoroso* pastorale, che non ha guari. Mandai al Signore Duca Serenissimo et che l'E.V. havrà per avventura veduto; e se veduto non l'ha, favoriscami di far di cederlo. [...] / Di Pavia a 12 di Novembre 1596. / Della Eccellenza Vostra Illustrissima / Servidore Humilissimo / Mutio Manfredi». Nella medesima data, e sempre da Pavia, il Manfredi scrive al duca Vincenzo I Gonzaga chiedendo una conferma della lettura del *Contrasto amoroso*: ASMn, AG, E. XLIX. 2, b. 1718, f. Diversi/V, cc. 911r-912v: 911r [Pavia, 12 novembre 1596]: «Al Serenissimo Signore padron mio colendissimo il Signor / Duca di Mantova [...] E se in questo mezo tempo ella si degnasse di farmi degno d'intendere come le sodisfece la stampa del mio *Sogno amoroso*, e se l'è piaciuto, o no, la mia Pastorale», cfr. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe* cit., p. 26.

duca Carlo Emanuele di Savoia il 20 settembre 1591.⁵³ Quest'ultima opera doveva quindi presentarsi – secondo le ultime indicazioni date dall'autore – come uno scritto di teoria d'arte teatrale in «cento capi in forma di aforismi», costituito da circa «trenta righe per facciata, mille e venti facciate», «senza le favole et altre sue appartenenze», in cui si discuteva di *Poetica drammatica* «con dottrina reale e non con ghiribizzi e chimere».⁵⁴ E questo è quanto emerge da un'altra lettera spedita dal poeta l'11 marzo 1596 al duca Vincenzo I Gonzaga, che qui riportiamo:

[...] Lascerò tutte le mie facende, tutti i miei studi, et anco ogni mio riposo per copiare la mia Pastorale da mandare all'A.V., che tanto benignamente la mi chiede. Percioché né imbasciate, né lettera sua, né doni, né favori, né niuna gratia, ch'ella fatta mi havesse, mi havrebbe giamai certificato a pieno, et assicurato della gratia sua finattanto ch'ella qualche cosa non mi camandava; havendo io questo per lo maggior segno di amore, che da animo nobile uscir possa; imperoché io, che un verme sono appo lei, non potrei indurmi mai mai a domandar piacere, o servizio a persona, che io non amassi. L'A.V. adunque l'havrà quanto prima sarà possibile: ma certo non dipinta, perché né la lena dello scrivere, né la vista mi servono più molto: e la patientia del copiare mi si è non poco indebolita; avegnaché la natura sia vigorosissima nel comporre. E tenga per certo l'A.V. che io non gliela manderò per don Matteo Dalla Porta, né per mezzo della novella sposa, come già (ho quasi detto in malora mia) le mandai la Boschereccia. Perché l'A.V. dice che sempre vedrà volentieri delle compositioni mie, se le ne manderò. [...]. Di Nansi, a 11 di Marzo 1596.

Dell'Alt. Vostra Serenissima

Humilissimo servidore
Mutio Manfredi⁵⁵

⁵³ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 214, [n. 292, Nancy, 20 settembre 1591].

⁵⁴ ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, doc. 37, c. 1r-v: 1v [Ravenna, 6 marzo 1602]: «[...] La mia *Poetica* è riuscita della mano, ch'io scrivo qui hora questo poco, e di trenta righe per facciata, mille e venti facciate, e dico essa sola, senza le favole, et altre sua appartenenze».

⁵⁵ ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 57r-59v: 57v-58r [Nancy, 11 marzo 1596]; cfr. BERTOLOTTI, *Muzio Manfredi e Passi Giuseppe* cit., pp. 22-23.

Fonti e modelli principali

Si è detto che la storia redazionale del *Contrasto amoroso* costituisce una valida prova della vocazione teatrale di Muzio Manfredi. Per la realizzazione dell'impianto scenografico e coreografico della sua finzione pastorale, l'autore conduce una prima operazione tecnica: rompe la fissità del modello formale *boscareccio*, valorizzando la funzione deittica dello spettacolo. A farne le spese, in questo caso, è la situazione bucolica e il messaggio estetico della *pièce*, che viene ricondotta sui piani dell'ostensione scenica, tautologica e attoriale della rappresentazione. Il ritratto della vita di corte è portato così a coincidere con il velame pittorico del *set* pastorale, inquadrandosi in una cornice di autorispecchiamento teatrale in cui «ogni specchio interno riflette l'insieme del racconto attraverso una duplicazione semplice, ripetuta o speciosa», cedendo il passo alle lusinghe di una finzione predisposta a celebrare un *milieu* politico-letterario.⁵⁶ L'Arcadia – è cosa nota – è il luogo in cui vengono trasferite le preoccupazioni e le relazioni della corte, nonostante che questa sia dislocata in un'ambientazione verde e amena fatta di fontane cristalline e di una natura rigogliosa e ridente. Manfredi, del resto, aveva ben chiara la visione scenografica della propria pastorale: e infatti, la sua idea artistica di messinscena si costruisce a partire dagli attori e dai personaggi. Marina Calore ha rilevato che la soluzione di far agire nel *Contrasto amoroso* «un microcosmo essenzialmente femminile» concede all'opera di sottintendere una doppia finalità pratica, di carattere promozionale e spettacolare.⁵⁷

Se ciò è vero, l'intento poetico di Manfredi suona come un avviso

⁵⁶ L. DÄLLENBACH, *Il racconto speculare. Saggio sulla «mise en abyme»*, Torino, Pratiche, 1994², p. 57; M. CORTI, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro*, in Ead., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001², pp. 281-304: 303-304; D. DE ROBERTIS, *Aspects de la Formation du Genre Pastoral en Italie au XV^e Siècle*, in *Le genre pastoral en Europe du XV^e au XVII^e siècle*, Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne (28 septembre au 1^{er} octobre 1978), Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 1980, pp. 7-14. Sull'argomento cfr. anche L. GIAVARINI, *La Bergerie comme Texte. Lieu pastoral et distance utopique au début des Guerres de religion*, in Id., *La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVI^e-XVII^e siècles)*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin [Éditions de l'EHESS], 2010, pp. 61-94: 62-83.

⁵⁷ CALORE, *Muzio Manfredi tra polemiche teatrali e crisi del mecenatismo* cit., pp. 27-54

programmatico, se non quasi “registico”: consentire infatti agli spettatori, e in particolare alle lettrici – ossia a tutte quelle dame e gentildonne di corte a cui in passato l’autore aveva destinato le proprie raccolte poetiche – di essere parti integranti di un’azione scenica «convenevole» e di «dicevole grandezza», «giocosa e grave», «di parlar soave», al fine di nobilitare i due toni fondamentali della tradizione pastorale, quello idillico-patetico e quello farsesco-rusticano.⁵⁸ Alle gentildonne di palazzo, e più in generale «a tutte le donne che soffrono le pene del cuore», Manfredi affida infatti i ruoli delle ancelle del dio Amore. La scelta di far agire «un microcosmo essenzialmente femminile» di dodici ninfe alle spalle di un unico pastore – di cui quattro contrastano amorosamente per averlo a marito – fa sì che l’opera si disponga secondo le linee di un «codice del doppio eros», in cui all’esplorazione dell’amore spirituale e dell’amore carnale segue la verifica delle ragioni della vita associativa di corte mediante i motivi del *distacco* e del *rifugio* nella natura bucolica.⁵⁹ Una conferma indiretta di quanto detto finora si può trovare ad esempio nelle parole di Angelo De Gubernatis, secondo cui nel *Contrasto amoroso* ad essere riproposta è in sostanza la trama erotica del «*Gita Govinda* indiano di Giaiadeva», dove ogni pastorella desidera aver per suo sposo il pastore Krishna, che poi sceglierà la ninfa Radhâ come sua moglie.⁶⁰ Oppure, essa può essere rintracciata nell’onomastica greco-latina dei personaggi, che, oltre a essere commista di elementi mitologici e religiosi, rivela uno spazio teatralizzato *in masque* dove ad agire – a livello attoriale – è il microcosmo umano della corte di Guastalla e dei suoi abituali frequentatori. Fra questi si rinengono le ninfe Camilla Borromeo (*Nicora*, madre di *Fileno*), Vittoria Doria (*Nicea*, futura moglie di *File-*

⁵⁸ Sono queste alcune delle particelle individuate dal Gibaldi per la “satira”, cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Lettera ovvero discorso... sovra il comporre le Satire atte alla scena...*, in Id., *Egle; Lettera sovra il comporre le Satire atte alla scena; Favola Pastorale*, a cura di C. Molinari, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1985, pp. 141-170: 153-155 [46-56]; HERRICK, *Gibaldi Cinthio’s Contribution to Tragicomedy*, in Id., *Tragicomedy cit.*, pp. 63-92; E. BIGI, *Il dramma pastorale del Cinquecento*, in *Il teatro classico italiano nel ’500*, Atti del Convegno (Roma, 9-12 febbraio 1969), Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1971, pp. 101-120: 109.

⁵⁹ Sul «codice del doppio eros» cfr. M. PIERI, *Togno, Dameta e Venere. La questione del tragicomico*, in Ead., *La scena boscareccia nel Rinascimento italiano*, Padova, Liviana, 1983, pp. 43-49: 45.

⁶⁰ A. DE GUBERNATIS, *Storia del teatro drammatico*, Milano, Hoepli, 1882, p. 385.

no), Margherita Gonzaga (*Corinna*, figlia di *Nicora*), Zanobia Del Carretto Doria (*Licori*, madre di *Nicea*), Barbara Torelli Benedetti (*Talia*), Maddalena Campiglia (*Flori*), Maddalena Torelli Benedetti (*Polimnia*, sorella di Barbara Torelli), gli anziani pastori Cesare I Gonzaga (*Micone*, padre di *Fileno*), Gianpaolo Benedetti (*Coridone*, marito di *Talia*), Veltrio Lalatta (*Alcone*, marito di *Polimnia*) e il giovane Ferrante II Gonzaga (*Fileno*, figlio di *Nicora* e futuro marito di *Nicea*).⁶¹

Il *Contrasto amoroso* è dunque questo: un ritratto di palazzo, uno schizzo di vita accademica, una finzione scenica che testimonia la frequentazione non occasionale da parte di Manfredi della corte gonzaghesca – che costituiva anche l'ambiente della massima eleganza e del più raffinato buon gusto – e con essa un eloquente rinvio agli studi sull'universo teatrale della pastorale messi a punto in quegli anni dalla scuola d'arte drammatica degli Innominati di Parma. Significativo, a questo proposito, è il coinvolgimento nell'opera di due letterate attive presso l'Accademia degli Innominati, come Barbara Torelli e Maddalena Campiglia, incluse nel *Contrasto amoroso* sotto i nomi delle ninfe Talia e Flori: la prima, Talia, protagonista della *Partenia* della Torelli; la seconda, Flori, dell'omonima favola pastorale della Campiglia.⁶²

⁶¹ N. FRYE, *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 1957, trad. it. di P. Rosa-Clot, S. Stratta, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi, 2000², pp. 378-394: 387: «Quindi il *masque* differisce dalla commedia per la sua più intima relazione con il pubblico: vi è in esso una maggiore insistenza sulla connessione tra il pubblico e la comunità rappresentata sul palcoscenico. Gli attori di un *masque* sono di solito membri del pubblico travestiti, e alla fine, con un gesto di resa, essi si tolgono la maschera e si uniscono al pubblico in una danza. [...] I suoi scenari sono quasi sempre paesi incantati con elementi magici, luoghi arcadici e visioni di Paradiso terrestre»; C. VARESE, *Né masque, né tragicommedia*, in Id., *Torquato Tasso. Epos-Parola-Scena*, Messina-Firenze, G. D'Anna, 1976, pp. 201-236: 208.

⁶² MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 196. Per un profilo biografico della Torelli e della Campiglia cfr. L. SAMPSON, *Torelli Benedetti, Barbara*, in *Dizionario Bibliografico degli Italiani* (d'ora in poi = DBI), 96, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019, pp. 257-259; C. MUTINI, *Campiglia, Maddalena*, in DBI, 17, 1974, pp. 541-542. A livello onomastico, si può pensare nel *Contrasto amoroso* alla ninfa Licori, eroina dell'*Arcadia felice* di Lucrezia Marinelli e dell'*Aminta* del Tasso, che con Talia della Torelli, Flori della Campiglia e la sannazariana Filli di Isabella Andreini rappresenta una delle ambasciatrici della poesia pastorale di fine Cinquecento. Caso diverso è quello che riguarda i nomi delle ninfe Birsena, Clitera e Demia, eroine tratte dal mito, che rappresentano sul piano

Al di là di ogni eventuale confronto col dato onomastico, quello che occorre notare è che la pastorale del *Contrasto amoroso* accoglie nel suo tessuto narrativo e drammatico parte di quel sistema encomiastico che contraddistingue l'architettura della raccolta poetica dei *Cento madrigali*, edita da Manfredi nel 1587 a Mantova per i tipi di Francesco Osanna e scritta in onore di Vittoria Doria: duchessa che «più di tutte l'altre» donne fu amata dal nostro autore. Anche se si può discutere sul valore complessivo di questa silloge, è nella dedica *Alle nobili donne* che Manfredi fornisce alcune significative indicazioni riguardanti il suo stile poetico, che in sostanza mira a «esser puro e facile», musicale, di vena madrigalesca, impreziosito soprattutto da «concettini» sull'amore e dalla «superfluità» degli affetti.⁶³ «La nostra Lirica» – scrive al riguardo Manfredi nella dedica dei *Cento madrigali* – «per natura, è tutta volta agli amori, et il madrigale principalmente e particolarmente. E chi senza gli affetti, anzi la superfluità degli affetti la trattasse, insipido e poeta freddissimo riuscirebbe».⁶⁴ Se vogliamo tener ferma la nostra ipotesi, secondo cui esiste un chiaro rapporto redazionale e tematico che collega i *Cento madrigali* alla pastorale del *Contrasto amoroso*, è necessario soffermarsi su tre ulteriori questioni delineate nella prefazione dedicatoria *Alle nobili donne*. La prima di queste vede ancora protagonista Angelo Ingegneri, e nello specifico il suo tentativo, dopo la bocciatura della *Semiramis*, di riavvicinarsi a Manfredi scrivendogli la lettera di dedica dei *Cento madrigali*. Nonostante i buoni propositi dell'Ingegneri, l'iniziativa si rivelò del tutto vana, come ne dà conto lo stesso Fermo Innominato nella prefazione dei suoi *Cento madrigali*: «E fra gli altri il Sig. Angelo Ingegneri

onomastico il “senso storico” della poesia eroico-bucolica e dunque la “permanenza” del genere pastorale: basti fra tutti citare a mo' di esempio il nome di Olinda, un personaggio forse tolto dall'*Amadigi* di Bernardo Tasso, da cui lo stesso Manfredi può aver cavato le linee fisico-caratteriali dell'eroina dal “bellissimo” volto e dal cuore “selvaggio”. Il nome della ninfa Dorizia, per particolare somiglianza onomastica, potrebbe invece riferirsi a Corinzia (Corinthia) Bracceschi, donna amata da Manfredi, frequentatrice della corte di Guastalla, e cantata dall'autore nell'antologia poetica delle *Cento donne* (Parma, Viotti, 1580). Basti qui segnalare, a proposito di Corinzia Bracceschi e di Vittoria Doria, le due lettere inviate dal Manfredi a Ferrante II nelle date del 15 maggio e del 29 dicembre 1580, cfr. ASPr, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 12, doc. 1 e doc. 2.

⁶³ MUZIO MANFREDI, *Alle donne nobili*, in Id., *Cento madrigali*, Mantova, Francesco Osanna, 1587, pp. 109-120. La dedica dell'opera porta la data del 13 maggio 1587.

⁶⁴ Ivi, p. 113.

ci si era posto, e già la Lettera aveva scritta: ma in essa tant'oltre in lodarmi trascorso, ch'io comportar non l'ho voluto, amando molto meglio con minore gloria rimanere io, che lasciare l'amico in sospetto di poco veridico, o di troppo amatore». ⁶⁵

Una seconda questione, non di minore importanza, ha invece a che vedere con la lirica d'amore occidentale, e di conseguenza con lo studio della metrica del *Canzoniere* e il fiorire di quel «petrarchismo mediato» che, oltre a essere materia di stile e di maniera poetica per Manfredi, costituisce una delle tonalità espressive più denotative del *Contrasto amoroso*. ⁶⁶ Decisamente significativo, in questo senso, è il cenno nella dedica dei *Cento madrigali* alla lettura fatta da Manfredi a Roma del «*Canzoniere* antichissimo del Petrarca, scritto a mano» dal correggese Rinaldo Corso, il quale com'è noto curò «una compendiosa e utilissima esposition» dei *Rerum vulgarium fragmenta*, contribuendo nel 1558 con le sue *Annotazioni* a pubblicare l'opera completa delle *Rime* di Vittoria Colonna, già commentate in un'edizione delle liriche amoroze e spirituali della marchesa di Pescara uscite a Bologna nel 1543, con dedica a Veronica Gambara. ⁶⁷

⁶⁵ Ivi, pp. 119-120.

⁶⁶ Cfr. A. QUONDAM, *Petrarchismo mediato*, in Id., *Petrarchismo mediato. Per una critica della forma "antologia"*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 7-207: 7-24; R. GIGLIUCCI, «Al sommo d'ogni contentezza»: *petrarchismo e favola pastorale*, in Id., *Giù verso l'alto. Luoghi e dintorni tassiani*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2004, pp. 35-63; L. BALDACCI, *Metafisica del linguaggio e accademia d'amore*, in Id., *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1957, pp. 75-85; R. CODY, *Pastoralism and Aesthetic Platonic Tradition*, in id., *The Landscape of the Mind. Pastoralism and Platonic Theory in Tasso's Aminta and Shakespeare's Early Comedies*, Oxford, The Clarendon Press, 1969, pp. 8-19.

⁶⁷ MANFREDI, *Alle donne nobili*, in Id., *Cento madrigali* cit., p. 116: «[...] oltre che io vidi in Roma un *Canzoniere* antichissimo del Petrarca, scritto a mano, et il Sig. Rinaldo Corso l'havea». Cfr. anche *Il Petrarca nuovamente con la perfetta ortografia della lingua volgare corretto da Girolamo Ruscelli*, Venezia, Plinio Pietrasanta, 1554, cc. *5r**8r: *5v; M. BIANCO, *Rinaldo Corso e il "Canzoniere" di Vittoria Colonna*, «Italiq», I, 1998, pp. 35-45: 38. Per un profilo biografico di Rinaldo Corso cfr. G. ROMEI, *Corso, Rinaldo*, in DBI, 29, 1983, pp. 687-690; Q. BIGI, *Sulla vita e sulle opere di Rinaldo Corso e di Pietro Bisi da Correggio*, «Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie dell'Italia», IV, I, 1879, pp. 225-277: 225-258; F. FOFANO, *Un letterato italiano del secolo XVI (Rinaldo Corso)*, «Il Propugnatore», vol. V, fasc. 28-29, luglio-ottobre 1892, pp. 158-195; R. FINZI, *Un correggese del Rinascimento: Rinaldo Corso, 1525-1582*, Modena, Aedes Muratoriana, 1959, pp. 1-52.

Le considerazioni che precedono inducono tuttavia a compiere un'ulteriore precisazione. Oltre all'*Aminta*, la materia poetica tassiana che fa da ponte tra i *Cento Madrigali* e la pastorale del *Contrasto amoroso* sembra essere legata tanto al madrigale *In queste nove Rime*, scritto da Tasso in lode della raccolta poetica di Muzio Manfredi, quanto ai componimenti CCLXXV, CCLXXVI e CCLXXVII delle *Rime* di Torquato.⁶⁸ A fare da filo conduttore tra queste liriche è sempre la figura di Vittoria Doria, già ritratta da Torquato Tasso nel madrigale *È vostra Ninfa, o boschi* come un'ancella del dio Amore, e poi nel componimento *Di tutti i nostri affetti* come una ninfa-cacciatrice. C'è dunque ragione di credere che, al di là dell'*Aminta*, l'idea drammatica della pastorale del *Contrasto amoroso* – e con essa il ricorso al paradigma letterario della *beltade* – sia giunta al Manfredi dalla poesia tassiana e da quella «curiosa forma di aristotelismo platonico» cinquecentesco che dal *Doctor Angelicus*, passando per lo spiritualismo di Cristoforo Landino e la filosofia di Marsilio Ficino, era arrivata a Pomponio Torelli.⁶⁹ A tutto questo universo della *beltade* ninfale si rifà il Fermo Innominato quando, in altre sue opere, tra cui il *Contrasto amoroso*, associa il nome della consorte Ippolita Benigni della Penna alla maschera pastorale della giovane *Virbia*, ricavando questa analogia dal personaggio di *Virbius* delle *Bucoliche* di Virgilio. La qualifica del personaggio arcadico è soprattutto quella di essere un'unità di significato, un paradigma di senso, ossia il concorso tra un effetto di contesto e un'attività di memorizzazione e ricostruzione operata dal lettore.⁷⁰ Nel Cinquecento, l'Amore e la Poesia rimangono i massimi denotatori del velo mitografico e della suggestione formale, che nel campo della letteratura pastorale fa delle ninfe quei personaggi destinati a incarnare l'esigenza di bellezza morale tanto ricercata

⁶⁸ TORQUATO TASSO, *In queste nove Rime*, in MANFREDI, *Cento madrigali* cit., p. 107: «In queste nove Rime, / roze non già, ma belle, / hora trionfa Amor d'alme rubelle. / Hor di castità di lui. / Quinci a nobil VITTORIA / MUTIO le sacra: e con la fama altrui. / Eterna la sua gloria; / Vinti i più caldi ingegni, e prese l'alme: / né Parnaso ha di lor più chiare palme».

⁶⁹ E. BONORA, *Pomponio Torelli edito e inedito*, in Id., *Retorica e invenzione. Studi sulla letteratura italiana del Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 1970, pp. 185-196: 189.

⁷⁰ S. BATTAGLIA, *L'evasione e la malinconia*, in Id., *Mitografia del personaggio*, a cura di V. Russo, Napoli, Liguori, 1991², pp. 66-92.

dal mondo delle Corti.⁷¹ Questo è quanto si può apprendere dalla lettera del 12 marzo 1596 inviata a Vincenzo I Gonzaga, che qui trascriviamo integralmente, da cui è facilmente ricavabile la notizia che una delle prime lettrici della pastorale fu Camilla Borromeo (*Nicora*), madre di Ferrante II Gonzaga:

Nancy, 12 marzo 1596, Al Serenissimo Signore padron mio colendissimo
/ il Signor Duca di Mantova.

Serenissimo Signore padron mio colendissimo reverendissimo

Io havea di già serrata la mia lettera in risposta all'A.V. quando la sera tornò da corte la mia consorte, e disse mi di haver detto a Madama Signora nostra, che l'A.V. mi havea scritto, e chiestomi il mio *Contrasto amoroso*: et aggiunse (così forse credendo essa) che l'A.V. volea farlo rappresentare da Dame, per essere in esso tutte Ninfe con un solo Pastore. Madama è parziale di questo poema, sì perché particolarmente le piace, e sì tenendosi per fermo che io habbia imitata lei nella persona di Nicora vedova: e perciò disse alla Signora Hippolita: «Dite a vostro marito, che scriva al Signor Duca, che io vorrei ben trovarmi in istato di poter'essere a cotale rappresentatione, e che se perciò a quel tempo io potessi farmi un uccello per andarmi, il farei volentieri. Che per me gli baci diecimila volte le mani: e dicagli che tanto affectionata gli sono, che non è cosa che io non facessi in servizio, et in honor suo: e che si può assicurare di havere qui una sorella di affectione, et una serva di riverenza». / Ecco adempita la volontà, e la commissione della padrona mia, al che so che l'A.V. saprà rispondere per le rime, e che 'l farà con lettera particolare. Ma inoltre di gratia quando scrive a me, e non a lei, non lasci mai di farne mentione, perché ella ne ha, e ne mostra grandissima consolatione. E se mai si adempisse questo suo credere, cioè che l'A.V. si risolvesse di fare rappresentare questo Poema da dame, e pregasse Madama che alquanto per amor suo si avanzasse nella nostra speditione, oltre allo infinito obbligo, che all'A.V. ne terrei, io le menerei

⁷¹ J. BURCKHARDT, *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel, Schweighauser, 1960, trad. it. di D. Valbusa, *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Firenze, Sansoni, 1980, pp. 315-321.

due istrione, che comparir potrebbero tra l'altre: e costì ci fermeremmo finché il Poema fosse rappresentato; ad ogni modo Madama ci ha conceduta licentia, e non sa trovar la strada di lasciarci partire: e tutto per la Signora Hippolita mia; che da me ha pochissima servitù. E questa scusa di promettere io all'A.V. le due istrione sarebbe gentilissima tanto più ch'ella stessa disse alla Signora Hippolita, ch'ella ottima sarebbe per fare una parte, e la Signora Hippolita rispose, che anche Verticordia mia figliuola ne farebbe un'altra. Ma volendoci l'A.V. far gratia di questo ufficio, converrebbe fare con la risposta di questa per avvanzar tempo. E benché poi il Poema non si recitasse, pur che noi qua ci levassimo, non mancherebbono senza. Con tutto quanto questo io non intendo che questa mia humilissima preghiera muova la benignità dell'A.V. a far cosa alcuna, che non sia pure di sua prontissima voglia, ma di suo piacere, ancoraché per mille ragioni io non disideri cosa maggiormente che il levarmi di qua, dove e per tutto sarò sempre contentissimo e prestissimo et obidientissimo servo dell'A.V.S. alla quale N.S. Dio conceda il fine di tutti i desideri suoi; et io a lei, et a Madama Serenissima hora m'inchino.

Di Nansì, a 12 di Marzo 1596.

Dell'Altezza Vostra Serenissima

Humilissimo servidore

Mutio Manfredi⁷²

Il *Contrasto amoroso* non nasce dunque da una puntuale applicazione dell'aristotelismo letterario, ma di esso offre uno sperimentalismo estetico che tiene conto di due congegni essenziali del dramma: la *peripezia*, ossia l'«altro proporre», l'«altro accadere», e l'*agnizione* o *riconoscimento*, vale a dire «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. In effetti, se nella *Retorica* Aristotele riferisce che «il finale deve essere al contempo “sorprendente” e “inevitabile”», nella *Poetica* lo Stagirita informa che il «sorprendente» è quell'effetto poetico capace «di destare umana simpatia». ⁷³ Esso di norma si verifica con il ribal-

⁷² ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 60r-61v [Nancy, 12 marzo 1596].

⁷³ Cfr. BATTISTA GUARINI, *Giudizio del Sign. Battista Guarino, fatto da lui l'anno 1583 sopra la tragedia Eraclea di Livio Pagello* (Appendice III), in E. SELMI, *'Classici e moderni' nell'officina del Pastor Fido*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001, pp. 260-267.

tamento, ossia quando si assiste a una contraddizione di situazione, oppure a una transizione da una mentalità di un personaggio a un'altra. Se dunque si tiene presente il titolo della pastorale di Muzio Manfredi, si noterà che questo non allude né alla commedia, né tanto meno alla tragedia, quanto piuttosto alla forma teatrale del *mariazo* o della *pastorella*, riagganciandosi alla tradizione duecentesca dei *contrasti amorosi* e delle *tenzoni*. Lo scopo di questa operazione di recupero del genere del *mariazo* è essenzialmente triplice e di carattere estetico, se non di maniera. Per prima cosa, il ricorso alla forma poetica del *contrasto amoroso* e della *pastorella* consente a Manfredi di richiamare alla memoria l'unità dialogica di quei componimenti di area provenzale e siculo-toscana nati sotto l'influenza dell'ecloga, e dunque a imitazione della lirica bucolica, a cui si rifa in parte anche il primo teorico del genere tragicomico, Giovan Battista Giraldi Cinzio.⁷⁴ In secondo luogo, l'impiego di questa forma letteraria permette all'autore di riagganciarsi alla tradizione popolare dell'egloga rusticale, e con essa a quella più nettamente teatrale del *mogliazzo* e del *bruscello*, basata sulla creazione di composizioni dialogate e sceniche che traevano il loro tema dalle nozze.⁷⁵ Infine, attraverso il recupero del canone poetico offerto dal *mariazo*, Manfredi può valorizzare il tema canonico della contesa tra gli innamorati, e di conseguenza alimentare l'*altercazione* che oppone quattro ninfe all'amore di un unico pastore. L'esito di questo meccanismo poetico è quello di mettere in risalto la struttura principale della *pièce*, e con essa il cuore della manifestazione teatrale, la chiave drammatica e l'armatura della storia rappresentata.⁷⁶ L'operazione condotta da Manfredi è finemente drammaturgica e volta a esaltare il carattere forte della protagonista della pastorale. Nicea, infatti, non è un'eroina qualsiasi, non è un personaggio anonimo,

⁷⁴ Cfr. A. ARVEDA, *Contrasti amorosi nella poesia italiana*, Roma, Salerno, 1992, pp. XLIX-LXXXI; G. LINDT, *Analisi comparata della tenzone e del contrasto in base alla semiologia e alla semantica strutturale*, in *Il genere «tenzone» nelle letterature romanze delle origini*, Atti del Convegno Internazionale (Losanna, 13-15 Novembre 1997), a cura di M. Pedroni, A. Stäuble, Ravenna, Longo, 1999, pp. 47-71; E. CARRARA, *La bucolica volgare nel Rinascimento*, in Id., *La poesia pastorale*, Milano, Francesco Vallardi, 1909, pp. 144-241: 146-147; L. RICCÒ, *Il «poetar selvaggio»*, in Ead., *Ben mille pastorali. L'itinerario dell'Ingegneri da Tasso a Guarini e oltre*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 11-107: 54.

⁷⁵ P. TOSCHI, *Il mariazo o mogliazzo*, in Id., *Le origini del teatro italiano*, con un saggio introduttivo di G.B. Bronzini, Torino, Boringhieri, 2 voll.: II, 1999², pp. 419-435.

⁷⁶ Cfr. I.-S. EW BANK, *Pastorale, Teatro*, in ES, 7, 1975, pp. 1760-1767.

ma è una figura femminile in grado di dar vita a un conflitto, portando verso un logico epilogo la sua personale lotta contro le leggi del dio Amore. La protagonista ha un nome proprio, possiede un volto e un passato legato al mito, nonché un carattere vicino a quello della «persona tragica mezzana» di aristotelica e torelliana memoria.⁷⁷ È un'eroina di stampo tragico, nobile d'animo e di ideali civili, alta di stile, che vive unicamente in quello spazio ideale che è la situazione drammatica, in quel luogo di confronto in cui – per dirla con le parole di Nicola Chiaromonte – «il protagonista si trova rispetto agli altri, e loro rispetto a lui».⁷⁸

È dal confronto tra il cifrario ideologico di Nicea e la situazione, che si definisce il processo di transizione interiore della protagonista.⁷⁹ Nicea è in effetti il solo personaggio femminile che nel corso dell'opera ha uno sviluppo psicologico consistente: è una figura di maniera petrarchesca che vive un conflitto interiore, suggerito dalle diverse idee di *pathos* della retorica antica.⁸⁰ Ma è soprattutto un'eroina che appartiene tanto al mondo della tragedia classica, quanto al mito. Dal primo mondo, quello della tragedia, deriva per tradizione il difetto di carattere della protagonista, che non a caso si collega al concetto greco di *ἀμαρτία*, all'«errore di giudizio» commesso in materia d'amore. Dal mito, e in particolare dai canti XV e XVI delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, Manfredi trae invece la favola pastorale di Nicea, che sembra proporsi come racconto eziologico che si allaccia alla fondazione dell'antica città della Bitinia, tramite una sua riproposizione in chiave moderna della corte di Guastalla. La questione ci sembra di un certo rilievo, non soltanto per via del recupero della storia narrata nell'opera di Nonno di Panopoli – dove Nicea, vergine cacciatrice devota alla dea Diana, riottosa all'amore, disdegna le lusinghe dei sensi al

⁷⁷ Cfr. V. GUERCIO, *Dalla Merope al Polidoro: sulla storia del tragico torelliano*, in POMPONIO TORELLI, *Teatro*, a cura di A. Bianchi, V. Guercio, S. Tomassini, Parma, Guanda, 2009, pp. XI-XXIII: XIV-XV; R. BRUSCAGLI, *G. B. Giraldi: drammaturgia ed esperienza teatrale*, «Deputazione provinciale ferrarese di Storia Patria. Atti e Memorie», s. III, XV [Ferrara, SATE] 1972, pp. 3-84: 50-55.

⁷⁸ N. CHIAROMONTE, *La situazione drammatica*, in Id., *Lo spettatore critico. Politica, filosofia, letteratura*, a cura di R. Manica, Milano, Mondadori, 2021, pp. 1177-1186.

⁷⁹ Ivi, pp. 1183-1184.

⁸⁰ R. COCKCROFT, *Sable Clouds and Silver Linings*, in Id., *Rhetorical Affect in Early Modern Writing. Renaissance Passions Reconsidered*, London, Palgrave Macmillan, 2003, pp. 38-82.

punto da trafiggere con una delle sue frecce l'infelice amante Inno – ma per il fascino esercitato dal classicismo ellenizzante delle *Dionisiache* nonniane e dalle *Metamorfosi* ovidiane sui poeti di fine Cinquecento, come del resto attesta il poema dell'*Adone* di Marino.⁸¹

Il punto strategicamente decisivo e originale della pastorale di Manfredi risiede dunque nella rappresentazione delle dinamiche profonde dei due protagonisti, Nicea e Fileno, e nella tela drammatica pressoché statica e scevra di azione, che si snoda attraverso le confidenze salottiere di dodici ninfe e il loro *desio* d'amore per il giovane pastore Fileno. Entro questa cornice prende vita il dissidio interiore di Nicea e il suo pregiudizio nei confronti dell'onnipotenza di Cupido, che equivale a una riproposizione del fortunato *topos* della duplicità di Amore, da una parte terrena e dall'altra celeste.⁸² L'idea di Manfredi di affrontare nella pastorale una riflessione sull'amore, sui suoi effetti, sulla vanità e sul rapporto con la *beltà*, è del resto ben visibile sin dal titolo dell'opera: l'uso dell'aggettivo "amoroso" ha infatti la funzione di codificare l'idea del "contrasto" fra la realtà dei fatti e l'ideale, da cui deriva il *mal d'amore* delle ninfe, e al contempo quella di rafforzare l'accordo fra i paradigmi del reale e dell'ideale, da cui invece prende vita la gioiosa calma dei sentimenti amorosi delle dodici fanciulle: «E chiamar si potrebbe / IL CONTRASTO AMOROSO. / E chi n' havrà Vittoria,

⁸¹ Cfr. D. DEL CORNO, *Introduzione*, in NONNO DI PANOPOLI, *Le Dionisiache II (Canti 13-24)*, a cura di D. Del Corno, Milano, Adelphi, 1999, pp. XLVI- XLII: XXXVI-XLII. Non si andrà troppo lontano dal vero, affermando che Manfredi poteva leggere il testo latino delle *Dionysiaka* di Nonno di Panopoli attraverso le due principali edizioni in circolazione sul finire del Cinquecento: quella del 1569 uscita ad Anversa per i tipi di Christophe Plantin e quella pubblicata a Leida nel 1589 sempre presso l'Officina Plantiniana.

⁸² Cfr. E. SELMI, *Nodo d'amore e d'eroismo: riscrittura e allegoria nelle pastorali del primo Seicento*, in *Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a cura di D. Perocco, Bologna, Archetipolibri, 2012, pp. 353-393: 369-371. Ampio è il panorama di studi sull'argomento, di cui si vedano i lavori di S. COLONNA, *Pomponio Torelli, Annibale e Agostino Carracci e la teoria degli affetti nella Galleria Farnese. Il rapporto tra le corti farnesiane di Parma e Roma*, in *Il debito delle lettere. Pomponio Torelli e la cultura farnesiana di fine Cinquecento*, a cura di A. Bianchi, N. Catelli, A. Torre, Milano, Unicopli, 2012, pp. 131-152; S. SETTIS, *Cheloné. Saggio sull'Afrodite Urania di Fidia*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, pp. 97-107; J. RUDHARDT, *Eros e Afrodite*, Torino, Boringhieri, 1999, pp. 25-26.

/ per esser tutti i combattimenti egregi, / dir si potrà felice», spiega la ninfa Clori nell'atto III, scena 4 della pastorale.⁸³

Fin troppo palese, qui, è il gioco di parole che ruota attorno al termine "Vittoria". Quando Manfredi usa questo termine, lo fa facendo ricorso al sintagma petrarchesco «d'una in altra sembianza» (RVF 360, v. 147), con l'intento di far emergere quel tono poetico che forma la triade semantica immagine/similitudine/vista.⁸⁴ Dietro questo modo di formulare il pensiero, vi è l'idea che un nome possa passare da «una in altra sembianza», o mutare «d'una in altra similitudine». L'isotopia, in questo caso, è la prova lampante che una parola dispone di molteplici gradazioni semantiche e linguistiche che la avvicinano alla perfetta forma divina, come Tasso spiega nel *Minturno* a proposito della questione dialettica sulla bellezza, quando scrive: «Lasciamo adunque ne le cose basse e terrene questa *vittoria* e quasi trofeo de la forma: ne le cose, dico, ne le quali la materia quasi ribella fa mille mutazioni d'una in altra sembianza e, dispogliandosi de l'antiche forme, de le nuove si riveste, rimanendo sempre in lei un perpetuo desiderio di trasmutare in tutte».⁸⁵ È dunque nell'espressione artistica di Manfredi che risiede la correlazione oggettiva tra le immagini del trionfo celeste del dio Amore e il nome di Vittoria Doria, qui attestato dall'uso del sostantivo "vittoria" a cui si correlano diverse significazioni. Tra queste, rientrano il risultato della competizione amorosa tra le ninfe, l'elucubrazione teorica sul nesso amore/*beltà*, il mito della *victoria* cristiana; e da ultimo, ma non in ordine di importanza, il timbro encomiastico riservato alla duchessa di Guastalla, già rinvenibile nel sonetto *Scorrea nova beltate*, componimento che trae spunto dalla disavventura nautica scampata dalla duchessa Vittoria e dal marito Ferrante tra le acque di Genova e di Lorano.⁸⁶

⁸³ MUZIO MANFREDI, *Il contrasto amoroso*, Venezia, Giacomo Antonio Somasco, 1602, pp. 71-76: 76.

⁸⁴ G. CONTINI, *Saggio d'un commento alle correzioni del Petrarca volgare*, in Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, p. 7.

⁸⁵ TORQUATO TASSO, *Il Minturno overo de la bellezza*, in Id., *Opere*, V, pp. 389-415: 409; M. ROSSI, «Se potesse definirsi potrebbe aver termine»: il *Minturno* overo de la bellezza di Torquato Tasso, «Lettere Italiane», 58, 4, 2006, pp. 549-583: 567-569.

⁸⁶ ASP, *Epistolario scelto*, b. 11, fasc. 15, cc. 1r-2v: «Alla Illustrissima et eccellentissima Signora la Signora Principessa di Molfetta / mia Signora / Per la signora Donna Vittoria Principessa di Molfetta, sopra la borasca, da lei corsa tra Genova e Lorano in compagnia del Signor Don Ferrando miei signori. / Scorrea nova beltate / il mar tranquillo e puro: /

Resta il fatto che dal genere del *contrasto* il Fermo Innominato riprende la forma della poesia dialogata del *conflictus* e del “recitar cantando”, comprendendo nella favola scenica persone reali e personificazioni ideali, nonché convenzionali costrutti metaforici. Sono proprio questi ultimi a caratterizzare lo stile poetico dell'autore, e più in generale lo schema melodico della pastorale, che, di là dal valorizzare l'effetto acustico delle risposdenze vocaliche, riesce a distendere il metro della canzone in aperti recitativi, più congeniali al dialogo e alla recitazione. Quelli del *Contrasto amoroso* sono infatti versi più «rotti» che interi – come scrive lo stesso Manfredi – in cui il settenario si alterna all'endecasillabo per effetto di alcuni ben collaudati stilemi linguistici bembiani. Non diremo dunque che nella pastorale del *Contrasto amoroso* si possa trovare quel «bello» e «maraviglioso» miele poetico del *Pastor fido*, quanto piuttosto noteremo che in questo “poemetto” teatrale la dolcezza e la musicalità della poesia tende al diletto, o meglio cerca di preferire la semplicità del verso alla verbosità e alla cerimoniosità della forma lirica. Tutto questo, per ottenere un'opera che – a detta del suo stesso autore – doveva leggersi «comodissimamente in meno di tre hore» e non in cinque giorni come il *Pastor fido* di Guarini, secondo quanto si apprende da una lettera del

e chi la conducea, lieto e scuro; / quand'ecco Eolo e Nettuno, / fatti dai venti e dai tritoni accorti, / l'un ver l'altro importuno, / ferì, occuparo i promontori e i porti. / Indi, sospinta in alto / la nobil preda; dier crudele assalto / al fortunato legno, / ch'era di mercé tal debil sostegno: / ma surto incontra lor FERRANDO; a gloria / d'Amore e d'Himeneo n'hebbe VITTORIA». L'involto risulta privo di datazione, anche se il sonetto – finora inedito – può essere forse datato tra il 1584 e il 1587, anni in cui il Manfredi prese pieno servizio presso la corte di Guastalla. Il motto «d'una in altra sembianza» è invece descritto dal Manfredi nella *Letzione* recitata il 4 febbraio 1575 presso l'Accademia dei Confusi di Bologna, a proposito dell'uso fatto dal Petrarca del termine «Ale» per indicare l'atto di elevazione spirituale, da cui deriva il nesso Donna/Amore/Conoscenza/Dio. L'espressione petrarchesca era stata adottata come impresa dall'“Elevato” Cristoforo Guidiccioni nell'Accademia dei Confusi di Bologna, cfr. MUZIO MANFREDI, *Letzione*, Bologna, Alessandro Benacci, p. 48: «come anco ci dimostra in figura altissima e perfettissima vostra impresa, elevatissimo S. Principe, che è tutti gli elementi e tutti i cieli per ordine co'l motto “D'una in altra sembianza”, tanto appropriato, che pare che 'l Petrarca, mosso da spirito divino, lo dicesse per formare impresa conforme al merito dell'altissimo e nobilissimo animo vostro, onde poi degnamente vi chiamaste tra i Confusi l'Elevato».

2 aprile 1596, che per il suo contenuto informativo merita qui di essere in parte riprodotta:

Nancy, 2 aprile 1596, Al Serenissimo padron mio colendissimo / il Signor Duca di Mantova

Serenissimo Signore padron mio colendissimo Reverendissimo

L'A.V. ha una certa occulta usanza sopra di me, che anco l'impossibile mi fa fare. Ho copiato per compiacerla questo Poema in manco di dodici giorni, et anco qualche altra cosa ho fatta nel medesimo tempo. Gliel mando, né vorrei che la grossezza del volume la spaventasse per conto della lunghezza; perciocché sono pochi versi per facciata; et ogni spezzatura di verso occupa il luogo di un verso, et assai assai più sono in esso i versi rotti, che gl' iteri; né insomma il numero di essi tutti arriva a tremila e cinquecento, e leggesi comodissimamente in meno di tre hore. La supplico a degnarsi di leggerlo, e di udirlo prima che la ricevuta darmene faccia: ma della ricevuta sommamente la supplico.

Se l'A.V. leggendolo, o udendolo s'invogliasse poi di farlo rappresentare, e volesse intermedi per esser' Poema senza choro, comandi che da sua parte accennato mi sia, che ne farò quattro il più tosto, ch'io potrò, e manderoglieli. Ma perché in esso sono, con non più usata inventione, dodici Ninfe et un solo giovinetto Pastore; senza disputa alcuna conviene che da fanciulli, ma alquanto grandetti, sia rappresentata, o da donne. Se da fanciulli, basteranno, se l'A.V. altramente non ordinerà, intermedi belli sì, ma puri, e senza bisogno di machine, acciocché si confacciano con la greggia, che ordinaria sarà. Ma se di donna, per la eccellentia della greggia, e perché tutto il mondo vi concorrerà, convien fare intermedi proportionati, cioè bellissimi e rari: et io ne ho di già quattro in pensiero, i quali malagevolmente avanzar si potrebbero. Conviene adunque che l'A.V. mi faccia dichiarare se da fanciulli, o da donne penserà di farlo rappresentare, volendolo vedere in atto; e volendo intermedi da me. Quando l'A.V. mi favorì di domandarlomi, e che io subito le risposi, che lo havrei copiato e mandatogliele, due histrione le promisi ancora, e gliele riprometto. Quella lettera già le sarà capitata, et una insieme in nome di Madama Serenissima mia Signora la quale desiosamente risposta ne attende. Avisami il mio Signore Agostino Gambarelli, che a 12 del passato consignò all'Ambasciadore dell'A.V. in Milano due copie del mio *Sogno amoroso* stampato, l'una per lei, e l'altra per Madama Serenissima sua.

[...] La copia che hora mando all'A.V. del mio *Contrasto amoroso* è, si può dire, la prima bozza, e però la supplico quanto so, e posso, che non voglia fidarlo in lungo da temere che ce ne sia fatta la burla di stamparlo così fatto. A lei, et a Madama Serenissima fo riverenza, e priego la bontà di sopra per la somma loro felicità.

Di Nansì, a 2 Aprile 1596.

Dell'Altezza Vostra Serenissima.

Humilissimo servidore
Mutio Manfredi⁸⁷

Il 10 gennaio 1597, Manfredi torna nuovamente a scrivere al duca di Mantova, chiedendo il permesso di inviare una copia del suo poemetto bucolico anche alla Signora Gonzaga, Eleonora de' Medici. La richiesta sembra però avere la parvenza di una scusa onorevole, determinata a sapere se il duca abbia apprezzato il componimento pastorale.

Pavia, 10 gennaio 1597, Al Serenissimo padron mio colendissimo il / Signor Duca di Mantova

Serenissimo Signore padron mio colendissimo

Poco doppo l'arrivo mio in Italia, e qui, scrissi, com'era mio debito, all'A.V. et anche per adempire in parte il comandamento di Madama Serenissima mia Signora e perché inviai le lettere per mezzo dell'Illustrissimo Signor Ercole, onde credo, che l'A.V. le havesse, e per non farsi dirla di più, non istò a replicarle il già scritte. Solamente hora le scrivo per tenerle ricordata la osservanza mia verso lei, e per attenerle la promessa di un poema in lode sua di una spetie, che di mio ella non ne ha più veduto, e mandogliela con la comodità del R.P.F. Sisto Rosa, che promette di dargliele in propria mano, e farle fede di altre cose che io vengo preparando per lei, e di supplicarla a dirgli se nulla le è piaciuto il mio *Contrasto amoroso* pastorale, e di scriverlomi e scrivermi etianodio, se gli pare, che V.A. habbia punto cari gli honori,

⁸⁷ ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 62r-63v [Nancy, 2 aprile 1596].

che con la penna io mi vo' faticando di procacciare al Serenissimo suo nome. Il poema, che io le mando è bucolico, il proprio della quale spetie di poesia ricerca simile andamento. Vero è che anco più piaceno là di stile possono farsi: e forse l'A.V. ne vedrà un tale fra non molto in lode di Madama Serenissima Sua, e dedicato così quello all'A.V. come questo all'A.S. alla quale non ne mando copia, benché io la scriva, perché non posso tanto; ma se all'A.V. parrà, che l'A.S. il veggia, potrà mostrargliela. A. V.A. fò riverenza, e le bacio le manj.

Di Pavia, a 10 di Genao 1597.

Dell'Altezza Vostra Serenissima.

Humilissimo servidore

Mutio Manfredi⁸⁸

Va da sé che non ci si deve aspettare una rustica naturalezza in questo genere di fantasiose mascherate presenti nel *Contrasto amoroso*. I dialoghi galanti, le ripetute lodi d'amore, le giovani ninfe al seguito di Diana che disdegnano la potenza di Cupido – e che respingono chi le ama, per amare chi le respinge – sono tutti *côté* scenici che appartengono tanto al genere della pastorale, quanto alle leggi del decoro e della cerimonia della corte tardo-cinquecentesca e d'inizio Seicento. Al di là di ogni ragionevole dubbio, c'è da credere che Manfredi fosse stuzzicato dall'idea di realizzare uno spettacolo "da camera" in stile madrigalistico, costruito su un gioco di società confidenziale tra la duchessa di Guastalla e le sue dame di corte. Che lo spettacolo dovesse prevedere una scenografia piuttosto semplice, costituita da coreografie e recitativi fatti «su misura», «tutti onesti e tutti modesti» e «tutti tendenti al publico costume e alla instruzione di donne caste e savie e di virgini buone e prudenti», è un dato documentato dalla "nota di regia" contenuta nella lettera d'apertura dell'edizione veneziana del 1602 indirizzata a Vittoria Doria, in cui troviamo scritto: «tutte le persone» presenti nel dramma «son donne, fuor solamente un giovinetto pastore: onde volendo voi, signora mia, per sorte vederla rappresentare,

⁸⁸ ASMn, AG, XLIX. 2, b. 1720, f. Diversi/III, cc. 113r-114v. [Pavia, 10 gennaio 1597].

con vostre proprie donne e donzelle fare il potreste e senza adoperarvi huomo veruno, sendo Fileno così giovane, che una donna commodamente il potrebbe (fare) e un'altra Amore per lo prologo, quando il prologo mutar non voleste o non recitarvelo». ⁸⁹

L'esito di questa proposta scenografica si può meglio cogliere tenendo in considerazione le annotazioni trasmesse dal nostro autore al duca di Mantova il 12 marzo e il 2 aprile 1596. Uno dei nodi principali da sciogliere per la messa in scena della pastorale restava infatti quello degli intermezzi musicali da rappresentare fra un atto e l'altro della pastorale, a cui si correlava la distribuzione dei ruoli delle ninfe da assegnare a piacere o a dei fanciulli «alquanto grandetti», oppure a delle giovani donne, secondo quelle coordinate teatrali già discusse in area Innominata da Pomponio Torelli nella *Letzione sesta* sulle particelle VI-X della *Poetica* di Aristotele. ⁹⁰ Nel primo caso, a detta di Manfredi, se la scelta fosse ricaduta sui fanciulli, l'azione scenica avrebbe richiesto la realizzazione di «intermedi belli» e «puri», senza l'impiego di cori e «machine» teatrali. Nel secondo caso, senz'altro più favorevole, se la rappresentazione fosse stata affidata alle donne, l'azione drammatica avrebbe invece comportato la composizione di «intermedi proporzionati, cioè bellissimi e rari», consoni al recitativo femminile. Il tentativo scenografico di Manfredi è del resto chiaro: riaccostarsi al dettato aristotelico in modo non rigidamente ortodosso, seguendo la metodologia della messinscena teatrale elaborata da Leone de' Sommi. ⁹¹ La stessa idea

⁸⁹ MANFREDI, *Alla Illustrissima et Eccellentissima Signora donna Vittoria Gonzaga...*, in Id., *Il contrasto amoroso* cit., cc. A2r-A5v: A5r-A5v. È certo che il concetto di "regia", o ancor più quello di "nota di regia", non appartiene al codice semiologico-linguistico del Cinquecento e del Seicento: il forzato impiego di queste nozioni vuole qui denotare in termini moderni il complesso impianto delle pratiche scenografiche e teatrali messe in campo dal Manfredi.

⁹⁰ BPPr, 1304, *Letzione sesta. Digressione prima. Particelle VI sino alla X.^a*, cc. 75-95: 76-79.

⁹¹ Poeta e drammaturgo, Leone de' Sommi (o Leone da Somma) fu direttore degli spettacoli presso la corte di Mantova e autore dei *Quattro dialoghi*, ossia del primo trattato di arte scenica nel mondo occidentale, cfr. F. MAROTTI, *Introduzione*, in LEONE DE' SOMMI, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (1556), Milano, Il Polifilo, 1968, I-LXXIII: LXX. Per la biografia dell'autore cfr. G. ROMEI, *Alcune notizie sulla vita e le opere di Leone de' Sommi*, in Leone de' Sommi, *Tre sorelle. Comedia*, a cura di G. Romei, Milano, Il Polifilo, 1982, pp. XLIII-XLVI; per il pensiero teorico cfr. G. ATTOLINI, *Teatro*

di puntare sull'invenzione di intermezzi di ridotte proporzioni, che fossero «più ragguardevoli» dello spettacolo, è una delle linee guida che il Fermo Innominato trae dai *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi.⁹² Resta comunque vero che Manfredi ne aveva già «quattro in pensiero» di questi intermezzi, per i quali meditava di assegnare le parti attoriali alla duchessa di Mantova, protagonista della pastorale, alla moglie Ippolita Benigni, alla figlia Verticordia, e forse a due «histrione», ingaggiate per rendere ancora più efficace lo spettacolo.⁹³

Si è detto infatti che Manfredi è un poeta attento alla teoria, al testo e alla scena, e che il suo *Contrasto amoroso* è in definitiva una sorta di gioco drammatico concepito per una rappresentazione privata. In una lettera indirizzata il 18 novembre 1591 allo scenografo Leone de' Sommi – figura di assoluto rilievo nel panorama del teatro gonzaghesco, assieme a Isacchino Massarano («Isacchino hebreo») e a Jacques Wert – è ad esempio lo stesso Manfredi a fornire alcune significative indicazioni relative ai costumi dei pastori e delle ninfe.⁹⁴ Benché pensata per l'allestimento scenico della *Semiramis* boschereccia, questa annotazione (che si può considerare come una breve nota di regia) si mostra utile anche per inquadrare la messinscena del *Contrasto amoroso*. Scrive a proposito Manfredi a Leone de' Sommi: «Egli è ben vero che io vorrei che i vestimenti de' pastori arrivassono più giù

e spettacolo nel Rinascimento, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 212-224; A. STRIHAN, *Leone de' Sommi précurseur de la mise en scène moderne*, «Revue d'Histoire du Théâtre», 1, 1988, pp. 7-71; per il milieu culturale cfr. D. BEECHER, *Leone de' Sommi and Jewish Theatre in Renaissance Mantua*, «Renaissance and Reformation and Renaissance et Réforme», 17, 2, 1993, pp. 5-19; V. COLORNI, *Fatti e figure di storia ebraica mantovana*, «Rassegna Mensile di Israel», IX, 5-6, settembre-ottobre 1934, pp. 3-49.

⁹² Cfr. E. FACCIOLO, *Mantova. La storia, le lettere, le arti*, 3 voll.: II, *Le lettere*, II, *L'esperienza umanistica. Letà isabelliana. Autunno del Rinascimento mantovano*, Mantova, Istituto Carlo D'Arco, 1962, pp. 559-560;

⁹³ Cfr. ASMn, AG, E. XVI. 3, b. 717, cc. 62r-63v.

⁹⁴ Cfr. C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del '500*, «Il Veltro», 6, VIII, dicembre 1964, pp. 885-902. Su Leone de' Sommi (o Leone da Somma) vd. anche M. T. MURARO, *Sommi, Leone de'*, in ES, 9, 1975, pp. 116-118; C. BURATTELLI, *Gli ebrei di Mantova e il teatro di corte*, in Ead., *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, pp. 141-180; 151-156; L. PEGNA, *Alcune lettere inedite di Leone de' Sommi*, «La Rassegna Mensile di Israel», VII, XII, 1933, pp. 549-557. Le lettere di Manfredi inviate a «Isacchino hebreo» e a Jacques Wert sono edite in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, II, Torino, Loescher, 1891², pp. 424-425.

alquanto di una gamba e quelli delle ninfe fino al talone: e vorrei che pure le persone agenti fossero tutte vestite diversamente». ⁹⁵ Idee teatrali come queste sono quelle che fanno capo a una visione di tipo realistico e morale dello spettacolo, orientate da una parte a valorizzare la relazione storica fra il corpo e la scena, dall'altra a garantire l'identificazione tra l'attore e il personaggio. ⁹⁶ Quanto finora detto sugli abiti pastorali "alla ninfale" assume maggiore rilievo se si considera un passo della terza conversazione dei *Dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi, ricordato anche da Aby Warburg nel saggio *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*. ⁹⁷ È questo un bozzetto scenico che riguarda il ritratto di quella che Warburg definì «ninfa danzante», di cui Leone de' Sommi fornisce anche le principali coordinate stilistiche disegnando le movenze del soggetto teatrale, il suo vestiario leggiadro e gonfio, l'atteggiamento naturale e poetico, l'inclinazione sensuale e concupiscente. Basti però qui notare che ad accomunare i due ritratti figurativi stilati da Manfredi e dal Sommi è il rispetto del canone formale classico e la ricerca di una varietà scenografica attenta all'abbigliamento degli attori:

⁹⁵ MANFREDI, *Lettere brevissime* cit., p. 266, n. 322 [a Leone de' Sommi, Nancy, 18 Novembre 1591], edita prima in A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano* cit., p. 424, poi in *Il teatro italiano*, II, *La commedia del Cinquecento*, I, a cura di G. Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1977, p. 442.

⁹⁶ A. BELKIN, *Leone de' Sommi's Pastoral Conception and the Design of the Shepherd's Costumes for the Mantuan Production of Guarini's Il Pastor Fido*, in «Assaph», Section C: Studies in the Theatre, 3, 1986, pp. 59-74; G. BANU, *Le costume de théâtre dans la mise en scène contemporaine*, Paris, CNDD, 1994², p. 28.

⁹⁷ Cfr. A. WARBURG, *I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589*, in Id., *Opere*, I, *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura di M. Ghelardi, Torino, Aragno, 2004, pp. 162-226: 211-215. È noto che la discussione sulle "ninfe danzanti" fu oggetto di uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg (cfr. *La ninfa: uno scambio di lettere tra André Jolles e Aby Warburg*, ivi, pp. 243-255). Nel corso del 1891, Warburg presentò i suoi studi sull'argomento nello scritto *La nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli* (ivi, pp. 74-161: 102-103). Le riflessioni di Warburg sono ricordate da G. AGAMBEN, *Ninfe*, Torino, Boringhieri, 2007, pp. 15-18; A. PINOTTI, *Ninfa tra eidos e formula. Aspetti fenomenologici nell'iconologia di Warburg*, in *Fenomenologia e arte. Immagini e figure riflesse nella filosofia*, a cura di M. Ophälders, Milano, Mimesis, 2005, pp. 139-148.

Alle Nimphe poi, dopo l'essersi osservate le proprietà loro descritte da' poeti, convengono le camiscie da donna, lavorate et varie, ma con le maniche; et io soglio usare di farci dar la salda, acciò che legandole co' manili o con cinti di seta colorata et oro, facciano poi alcuni gonfi, che empiano gl' occhi et comparano leggiadrissimamente. Gli addice poi una veste dalla cintura in giù, di qualche bel drappo colorato et vago, succinta tanto che ne apaia il collo del piede; il quale sia calzato d'un socco dorato all'antica et con atilatura, overo di qualche somacco colorato. Gli richiede poi un manto sontuoso, che da sotto ad un fianco si vada ad agroppare sopra la oposita spalla; le chiome folte et bionde, che paiano naturali, et ad alcuna si potranno lasciar ir sciolte per le spalle, con una ghirlandetta in capo; [...] et questo (come dico) si potrà concedere anco in questi spettacoli pastorali poi che generalmente il velo sventoleggiante è quello che avanza tutti gli altri ornamenti del capo d'una donna et ha però assai del puro et del semplice, come par che ricerca l'habito d'una habitatrice de' boschi.⁹⁸

⁹⁸ LEONE DE' SOMMI, *Degli abiti da usarsi nelle rappresentazioni sceniche*, in Id., *Quattro dialoghi* cit., p. 51. Cfr. anche M. PIERI, *I ferraresi e la scenografia pastorale*, in Ead., *La scena boschereccia nel Rinascimento italiano* cit., pp. 181-209; EAD., *La scena pastorale*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno, A. Quondam, Roma, Bulzoni, 1982, 3 voll.: II, pp. 489-525.

Goldoni e Alfieri.
Note e quesiti sui loro anni di formazione

Franco Sangermano

In uno dei suoi frequenti spostamenti in Italia e all'estero, nel settembre 1783 Vittorio Alfieri si preparava a toccare per la terza volta Parigi.¹ Era in procinto di pubblicazione, presso lo stampatore senese Pazzini, il secondo dei tre volumi dedicati alle sue prime dieci tragedie. Alfieri trasse partito dalla sua irrequieta libertà per svolgere un'azione autopromozionale: contattò, per iscritto o di persona, alcuni esponenti del mondo accademico, artistico e letterario, onde riceverne impressioni e consigli che accelerassero in lui la necessaria maturazione di gusto e di tecnica, e insieme promuovendo una qualificata diffusione di quelle sue prime produzioni. I primi pareri al riguardo lo avevano fortemente stimolato, specie in caso di riserve e di suggerimenti tecnici. Approssimandosi il passaggio da Parigi, volle

¹ Il suo primo soggiorno di Alfieri a Parigi era durato dalla metà dell'agosto 1767 alla metà del gennaio 1768 (mentre Goldoni risiedeva a Versailles, dove insegnava l'italiano alla principessa Adelaide di Borbone). Il secondo soggiorno di Alfieri aveva occupato una manciata di settimane tra il luglio e la metà di agosto del 1771. Ora questo nuovo viaggio all'estero – previsto per gli ultimi mesi del 1783 e i primi del 1784 – aveva come meta conclamata Londra «unicamente per comperarvi cavalli» [*Vita*, I, p. 245 (Epoca IV, Capitolo XI: nel titolo)], ma certo la sua principale motivazione era l'ormai opportuno allontanamento da Roma, dove il suo legame con la contessa di Albany era noto e deplorato dalle alte sfere della Chiesa, cfr. VITTORIO ALFIERI, *Vita scritta da esso*, a cura di L. Fassò (d'ora in poi = *Vita*), in *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, I, Asti, Casa d'Alfieri (Edizione Nazionale delle Opere di Vittorio Alfieri), 1951, p. 37 [Epoca IV, Capitolo XII]. Conforme all'ediz. critica realizzata da L. Fassò è quella curata da A. Dolfi (Milano, Mondadori, 1987).

servirsene per proseguire l'opera già iniziata con la diffusione del primo volume delle *Tragedie* (marzo 1783).

Si rivolse allora al marchese bolognese Francesco Albergati Capacelli (1728-1804),² che aveva incontrato di recente, chiedendogli alcune commendatizie per Louis-Sébastien Mercier³ e per Carlo Goldoni, il padre no-

² Senatore e gonfaloniere della sua città, l'Albergati Capacelli fu tra l'altro attore e concertatore teatrale non professionale e commediografo di importanza primaria. Conoscitore, oltre che del francese, anche dell'inglese e del tedesco come pochi altri nostri scrittori del Settecento. Nella sua grande villa di Zola Predosa, a sette miglia da Bologna, realizzò e mantenne per anni un teatro dove diresse e recitò testi propri e altrui, tra i quali cinque delle sei commedie di Goldoni da lui commissionate e pagate tra il 1756 e il 1762 [oggi ristampate e commentate da E. Mattioda nel volume CARLO GOLDONI, *Teatro di società*, Venezia, Marsilio (Edizione Nazionale delle Opere di C. Goldoni), 1998]. L'opera di riferimento resta per ora quella di E. MASI *La vita le opere gli amici di Francesco Albergati Capacelli commediografo del secolo XVIII*, Bologna, Zanichelli, 1878. Per Francesco Albergati Capacelli si rinvia ai seguenti studi: M. CALORE, *Francesco Albergati Capacelli*, in E. Casini Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti, *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna*, I, *Il teatro della cultura: prospettive biografiche*, Modena, Mucchi, 1986, p. 28; M. CALORE, «O virtuosi tutti o tutti ciarlatani». *Il teatro al tempo di Francesco Albergati*, ivi, pp. 378-417; E. MATTIODA, *Il dilettante per mestiere. Francesco Albergati Capacelli commediografo*, Bologna, il Mulino, 1993; E. ZILOTTI, *Un laboratorio di teatro nobiliare: il caso degli Albergati Capacelli*, in *Unici. Le famiglie d'arte nel teatro italiano del '900*, a cura di S. Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2019, pp. 13-28; E. ZILOTTI, *La professionalità rappresentativa nel "théâtre de société" di Francesco Albergati Capacelli*, in *Il gesto tra messinscena e critica. Studi sulla danza e sul teatro di società nel secondo Settecento*, a cura di S. Onesti, Padova, Esedra, 2019, pp. 75-94.

³ Il parigino Mercier (1740-1814) lo avrà interessato per il successo di tanti suoi testi, poi confluiti nel *Théâtre complet* (4 voll., Amsterdam, 1778-1784), e forse anche per la sua trattatistica (*Du Théâtre*, 1773, e *De la Littérature et des Littératures*, 1778), di forte intonazione proromantica e di tematica assai personale, dove l'asse critico-poetico Boileau-Racine viene svalutato a favore della drammaturgia shakespeareana. Se ne vedano due profili recenti: M. CARLSON, *Teorie del teatro. Panorama storico e critico* (1984), Bologna, il Mulino, 1988, pp. 181-183 e la voce di M. DE ROUGEMONT, in M. CORVIN, *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, Paris, Bordas, 1955, poi Paris, Larousse-Bordas, 1998, 2 voll.: II, p. 1083. Mercier era presente nel repertorio italiano di alto prestigio, il suo dramma *L'indigente* era stato rappresentato privatamente a Roma nel febbraio 1777, da Alessandro Verri e suoi amici. Per il nome di Mercier nel panorama teatrale alfieriano cfr. P. LUCIANI, *Autobiografia dell'essere e autobiografia dell'agire*, «Rivista di letterature moderne e comparate», XLIX, 3, 1996, pp. 293-310: 310; M. GAMBIAGHI, *Vittorio Alfieri e la civiltà teatrale milanese tra Sette e Ottocento*, in *Il teatro a Milano nel Settecento, I contesti*,

bile della nostra drammaturgia di allora, che si era trasferito in Francia da oltre vent'anni. Tra le scarse e piuttosto casuali letture della sua prima adolescenza nell'Accademia Reale torinese, Alfieri ricorda nella *Vita* – all'altezza del 1760 circa –, oltre all'Ariosto, all'*Eneide* tradotta da Annibale Caro e a qualche libretto del Metastasio, un precoce incontro con il teatro di Goldoni: «Mi capitavano anche allora varie commedie del Goldoni, e queste me le prestava il maestro stesso; e mi divertivano molto».⁴

Più o meno a quest'epoca (inverno 1762) risale l'esperienza, anche emotivamente memorabile perché causata dal suo coinvolgimento nella vita scenica, del *Mercato di Malmantile*, commedia per musica di Goldoni – qui non citato come autore – poi musicata da uno dei più celebri maestri (nel 1757 Giuseppe Scarlatti, ma poi vi posero mano anche Domenico Fischietti e Baldassarre Galuppi). L'emozione provata al Teatro Carignano dal tredicenne Alfieri si ripeté anche anni dopo ad ogni successiva opera seria: «E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica, o poche ore dopo».⁵ In occasione del suo primo viaggio postscolastico (1767), troviamo annotato:

Ed eccomi finalmente in Venezia. Nei primi giorni l'inusitata località mi riempì di maraviglia e diletto; e me ne piacque perfino il gergo, forse perché dalle commedie del Goldoni ne avea sin da ragazzo contratta una certa assuefazione d'orecchio, ed in fatti quel dialetto è grazioso, e manca soltanto di maestà.⁶

I, a cura di A. Cascetta, G. Zanlonghi, Milano, Vita e Pensiero, 2008, pp. 479-502. Per il profilo biografico e per il teatro del Mercier, nonché per i suoi rapporti con Alfieri cfr. L. BÉCLARD, *Sébastien Mercier. Sa vie, son œuvre, son temps d'après des documents inédits. Avant la Révolution 1740-1789*, Paris, Champion, 1903 (cap. I, pp. 1-83; cap. IV, pp. 222-243); C. M. CEDERNA, *Vittorio Alfieri et Louis Sébastien Mercier: l'homme de lettres entre déception et néologie*, «Revue des études italiennes», 1-2 Janvier-Juin 2004, pp. 201-213.

⁴ ALFIERI, *Vita*, p. 37 [Epoca II, Capitolo IV]; G. ALBINI, *L'Alfieri e i classici*, «Atene e Roma», VI, 1903, pp. 259-275. Sul ms. Laurenziano *Alfieri 24*, che contiene la redazione ultima della *Vita*, cfr. G. TELLINI, *Sull'autobiografia alfieriana*, in *Vita di Vittorio Alfieri. Manoscritto Laurenziano Alfieri 24 1-2. Commentario*, a cura di F. Arduini, C. Mazzotta, G. Tellini, Firenze, Polistampa, 2003, pp. VII-LV; C. MAZZOTTA, *La tradizione della 'Vita scritta da esso' e il Laurenziano Alfieri 24¹⁻²*, ivi, pp. LXXI-XCIX.

⁵ ALFIERI, *Vita*, pp. 42-43 [Epoca II, Capitolo V].

⁶ Ivi, p. 76 [Epoca III, Capitolo II].

Durante il suo viaggio a Londra (fine dicembre 1783) o al ritorno (aprile 1784), certo Alfieri si risolse a visitare per la prima volta Goldoni, come certifica la sua lettera da Pisa in data 7 marzo 1785 all'Albergati Capacelli:⁷

Quanto alle di lei commendatizie per Parigi, devo ringraziandola dirle, che quella pel sig[no]r Goldoni la diedi, e lo vidi più volte quel buon vecchietto, e mi disse che le avrebbe risposto, mostrando gran piacere ch'ella si ricordasse dilui; ma vedo poi che non l'ha fatto, poiché ella non me n'accenna riscontro; e non è già ch'egli abbia smesso la penna, che anzi s'è ingolfato in una lunga opera, ch'egli intitola la sua vita, e sarà scritta in francese, ma Parigi è quel tal paese, dove facilmente assai chi vi abita non trova mai ora, né momento da pensar ai lontani.⁸

E ci tornò più di una volta, come risulta dallo “Châpitre XL et Dernier” aggiunto ai *Mémoires* nell'imminenza della loro pubblicazione (dunque nel giugno o luglio del 1787):

J'ai été malade ces jours derniers; M.le Comte Alfieri m'a fait l'honneur de venir me voir; je connoissois ses talens, mais sa conversation m'a averti du tort que j'auois eu si je l'auois oublié. C'est un homme de Lettres très-instruit, très-savant, qui excelle principalement dans l'art de Sophocle et d'Euripide, et c'est d'après ces grands modèles qu'il a tracé ses Tragédies. Elles ont eu deux Éditions en Italie; elles doivent être

⁷ Sul rapporto Goldoni-Alfieri vd. A. DURANTI, *Vite parallele. Autobiografie e ritratti di Carlo Goldoni e Vittorio Alfieri*, «Paragone», LXII, 93-94-95, Febbraio-Giugno 2011, pp. 65-103; S. COSTA, *Alfieri comico e i modelli-rivali francesi*, «Revue des études italiennes», 1-2, 2004, pp. 47-60.

⁸ VITTORIO ALFIERI, *Epistolario, I: 1767-1788*, a cura di L. Caretti, in *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, XIV, Asti, Casa d'Alfieri (Edizione Nazionale delle Opere di Vittorio Alfieri), 1963, pp. 237-238. Sull'*Epistolario* alfieriano si rinvia agli studi di L. CARETTI, *Studi sulle lettere alfieriane*, a cura di A. Fabrizio, C. Mazzotta, Modena, Mucchi, 1999; A. FABRIZI, *Lanfranco Caretti e le lettere di Alfieri*, «Studi Italiani», 2, 2000, pp. 117-123; G. TELLINI, *L'editore dell'Epistolario alfieriano*, in Id., *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2002, pp. 414-426; A. DI BENEDETTO, V. PERDICHIZZI, *Alfieri*, Roma, Salerno, 2014; P. PELLIZZARI, *Riflessioni sui cantieri alfieriani aperti o chiusi; con qualche prospettiva di ricerca e di metodo*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria», 4, II, 2019, pp. 61-85.

actuellement sous la presse, chez *Didot* à Paris. Je n'en donnerai pas les détails, puisque tout le monde est à portée de les voir et de les juger.⁹

Mancavano meno di cinque anni alla fortunosa fuga di Alfieri e della sua compagna da una Parigi ormai sull'orlo del Terrore (18 agosto 1792). Meno di un altro anno mancava alla morte dell'ottantaseienne Goldoni, ormai privo di mezzi di sussistenza.

Costruendo e ricostruendo la tradizione

Proviamo ora a delineare le figure dei nostri due protagonisti in quanto costruttori delle loro personalità culturali, tenendo d'occhio i rispettivi percorsi di studio e di affinamento. Entrambi hanno condiviso un perseverante impegno nello studio dei loro predecessori storici, per riconoscersi nella tradizione letteraria, se non anche scenica, del nostro paese. Testimonia quell'impegno lo scrupolo di ricordare e di annotare, fin da subito e per tutta la vita, ogni circostanza del proprio *iter* culturale e creativo: ciò ha caratterizzato le loro autobiografie, in cui si riconoscono le fisionomie di *bildungsroman* e si rilevano itinerari di incontro tra concezioni, stesure e interpretazioni. Una ragionata e ragionevole giustapposizione delle due imprese autobiografiche potrebbe dunque facilitare analisi stimolanti e forse talora inedite di alcuni casi e problemi.

Giustapposizione, non certo sovrapposizione. Sarebbe difficile indicare una coppia di autori meno affini per ceti sociale, temperamento e carattere,

⁹ CARLO GOLDONI, *Mémoires*, in Id., *Tutte le Opere* (d'ora in poi = TO), I, a cura di G. Orotolani, Milano, Mondadori, 1954, p. 604; P. BOSISIO, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Memorie*, a cura di P. Bosisio, traduzione di P. Ranzini, Milano, Mondadori, 1993, pp. XI e sgg.; LVIII; ID., *Il teatro di Goldoni sulle scene italiane del Novecento*, Milano, Electa, 1993. Sulla redazione dei *Mémoires* si rinvia ai seguenti studi: I. CROTTI, *Carrer biografo di Goldoni*, «Rivista di Letteratura Italiana», 2-3, 2000, pp. 109-130; I. TASSI, *L'Apatista. Goldoni e la costruzione di un'autobiografia del possibile*, «Studi e problemi di critica testuale», 70, 2005, pp. 117-151; G. LUCIANI, *Goldoni e alcuni aspetti della Francia settecentesca nei Mémoires*, «Esperienze Letterarie», 3-4, 2007, pp. 155-167; K. WALLINGTON, «...tradotte da dotta penna»: *New evidence for a reappraisal of the 1788 Zatta edition of "Le memorie" di Carlo Goldoni*, «The Italianist», 2, 2008, pp. 203-216; R. ALONGE, *Goldoni "Mémoires": a Parigi si vive meglio*, «Problemi di critica goldoniana», 16, 2009, pp. 135-146.

visione del mondo e infine inclinazione pressoché totalitaria alla lettura comica, ovvero tragica, della poesia e della realtà. Va però rilevato come Goldoni abbia condotto un'esistenza di accanito lavoro intellettuale dimostrandosi disponibile ad ogni contatto, ad ogni possibile accordo con il mondo degli uomini, tanto da conseguire dapprima un versatilissimo e ben bilanciato esame della realtà storica del suo tempo giovanile; poi, esplorate ed esaurite tutte o quasi le capacità espressive dello scrivere per la scena, egli ha raggiunto – nel suo migliore teatro – l'illuminata ed empatica individuazione del "vero" nei pensieri e nelle azioni dei suoi personaggi. Invece una natura umana tanto più agonistica ed esclusiva consentì ad Alfieri di avvicinarsi ad atmosfere ignote fino a quei tempi, di distacco e solitudine trascendentali rispetto a un nuovo mondo di personaggi. Quest'ultimi appaiono còlti e aggrediti sul piano delle loro individualità profonde, ma anche del loro collocarsi – per istinto e ideologia – su gradini non tangenziali, già fortemente presaghi delle nuove angolazioni di pensiero e di sentimento che di lì a poco sarebbero deflagrate nei primi poeti romantici.

Nel ricostruire la propria vita Goldoni è solito registrare con minuzia le sue successive letture, a dimostrare l'importanza formativa dei modelli della drammaturgia recente e meno recente: dapprima quella italiana di lingua nazionale, più tardi anche un qualche sporadico esempio straniero, e finalmente quella francese nella sua abbondanza e complessità, nel quadro di un primato assoluto attribuito senza riserve all'esempio di Molière. In primo luogo, dunque, va riconosciuto lo *status* di modelli alle commedie dedicate alle vite di alcuni grandi predecessori: *Molière* (1751, per il Teatro Sant'Angelo), *Terenzio e Torquato Tasso* (1754 e 1755, per il San Luca); forse non tanto per una compiuta mimesi dei modelli quanto per la presenza di ricerche storiche finalizzate a rafforzare la credibilità di tempi e luoghi anche lontani, cioè a ricontestualizzare ciò che è perennemente umano sotto le pronunce del «sempre nuovo» e del «sempre altrove». Anche così, mi pare, si possono parafrasare i due libri (*Mondo e Teatro*: ossia, rispettivamente, l'insieme dell'infinitamente vario e quello della migliore esposizione)¹⁰ che nelle pagine della "Prefazione Bettinel-

¹⁰ GOLDONI, *Prefazione dell'Autore alla prima Raccolta delle Commedie* (1750), in TO, I, pp. 761-774: 771-772. Cfr. M. BARATTO, «Mondo» e «Teatro» nella poetica di Goldoni (1957), in Id., *Tre studi sul teatro (Ruzante, Aretino, Goldoni)*, Venezia, Neri Pozza, 1964, pp. 159-234; A. SCANNAPIECO, *Il teatro del mondo*, in *Venezia teatrale*, Paris, «Beaux Arts magazine», 2003, pp. 8-14; F. ANGELINI, *Vita di Goldoni*, Roma, Laterza, 1993.

li” Goldoni asserisce di avere intuiti fin da giovane, nella loro feconda dialettica.¹¹

Quando si applica all’esame del patrimonio drammaturgico pregresso per isolarvi e ricavarne materiali e tecniche di lavorazione, Goldoni ci appare ancora una figura artigiana e creativa assai familiare. Infatti – da sempre e tuttora – per poter operare un ricongiungimento a qualsivoglia tradizione non esiste un valido procedimento alternativo rispetto alla scoperta e alla descrizione di ciò che è stato. Naturalmente tutto ciò non è obbligatorio; in epoche come la nostra si può anzi sostenere, come opzione più raccomandabile, la rottura con lo spirito e le forme del passato, onde ripartire ogni volta da una situazione di *tabula rasa*. Il fatto è che la soluzione adottata da Goldoni, e in genere da chi si propone l’ideale di un’amorevole rivisitazione del passato, presenta il conto attivo di un ben maggiore numero di vie d’uscita: verso il progresso individuale e sociale degli uomini (dei quali ricordiamo che i personaggi cercano di essere icone), magari anche verso l’evasione consolatoria e in prospettiva riedificatrice; mentre il panorama di rovine, che sembra essere l’esito più probabile dell’esplosione rivoluzionaria, ben si addice quale approdo della pulsione anarchica, la quale, lavorando in direzione di un nuovo futuro, sottrae a individui e classi il patrimonio dell’antico, dei suoi ricordi e affetti. Solo a questo punto lo scrittore è libero di procedere a una scelta, selezionando gli elementi più idonei.

Di solito in questi prelievi, Goldoni appare interessato, più che alla materialità dei fatti, al loro inserirsi a titolo di “trovata”, di scaturigine della narrazione. Si rivela, invece, molto indipendente nella loro gestione, essendo un autore di eccezionale orecchio, potenziato per giunta da una pratica che ha pochi confronti: innesti e amputazioni, sottolineature e velature sono tutte tecniche delle quali conosce ogni segreto. Il segno tipico del maggior Goldoni è poi la capacità di cogliere il “gioco” dei rapporti umani, con freschezza pari all’esattezza, spesso nascondendo i trabocchetti e le molle dalle quali si origina l’azione delle sue commedie.

¹¹ GOLDONI, *Prefazione dell’Autore alla prima Raccolta delle Commedie* (1750), in TO, I, pp. 769-770. Cfr. R. TURCHI, *L’immagine di sé. Un’edizione «còlta e magnifica»*, in CARLO GOLDONI, *Memorie italiane*, III, *Prefazioni e polemiche*, Venezia, Marsilio (Edizione Nazionale delle Opere di C. Goldoni), 2008, pp. 11-58; A. SCANNAPIECO, *Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», I, 1994, pp. 63-188; EAD., *Ancora a proposito di Giuseppe Bettinelli editore di Goldoni*, «Problemi di critica goldoniana», II, 1995, pp. 281-292.

Si veda per esempio quanto dichiara a proposito del *Bugiardo*, scritto nel 1750 per la compagnia di Medebach, dopo avere assistito a Firenze, due anni prima, a una recita del *Menteur* di Corneille tradotto in italiano e dopo averne subito tentata una propria versione, poi messa da parte perché «cattiva»:¹²

Il valoroso Pietro Cornelio, colla più bella ingenuità del mondo, ha confessato al Pubblico aver lavorato il suo *Bugiardo* sul modello di quello che fu attribuito in Ispagna a Lopez de Vega, quantunque un altro Autore Spagnuolo lo pretende per suo.¹³ Io con altrettanta sincerità svelerò a' miei Leggitori aver il soggetto della presente Commedia tratto in parte da quella del sopraddetto Cornelio. Vanta l'Autor Francese aver condotto l'opera sua con quella varietà nell'intreccio, che più gli parve adattata al gusto della nazione, a cui doveva rappresentarsi. Tanto ho fatto io nel valermi d'un tal soggetto: servito appena mi sono dell'argomento; seguito ho in qualche parte l'intreccio; ma chi vorrà riscontrarlo, dopo alcune scene che si somigliano, troverà il mio *Bugiardo* assai diverso dagli altri due; talmente ché avrei potuto darmi merito dell'invenzione ancora, se sopra un tal punto non fossi io assai scrupoloso, e nemicissimo di qualunque impostura. [...] cose da me inventate, le quali potevano darmi sufficiente materia per una Commedia, che si potesse dir tutta mia, ciò non ostante, sapendo io d'aver fatto uso del soggetto dell'Autore Francese, non ho voluto abusarmene, e Dio volesse che così da tutti si praticasse, che non si vederebbono tante maschere, tanti rappazzamenti, tante manifeste imposture.¹⁴

¹² GOLDONI, *L'Autore a chi legge a La donna vendicativa*, in TO, IV, 1969⁴, pp. 1005-1011: 1008.

¹³ Pietro Cornelio chiamavano concordemente gli italiani fino al sec. XIX Pierre Corneille. Il lavoro che fu imitato da Corneille nel suo *Menteur* non era di Lope de Vega ma di Juan Ruiz de Alarcón [1581?-1639]: *La Verdad Sospechosa*, ossia *El Mentiroso*.

¹⁴ GOLDONI, *L'Autore a chi legge a Il bugiardo*, in TO, III, 1959³, pp. 85-86: 85; G. ALMANI, *Introduzione*, in CARLO GOLDONI, *Il bugiardo*, a cura di A. Zaniol, Venezia, Marsilio (Edizione Nazionale delle Opere di C. Goldoni), 2001², pp. 9-26. Cfr. anche A. MOMIGLIANO, *Il «Bugiardo»*, in Id., *Saggi goldoniani*, a cura di V. Branca, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1959, pp. 29-46; A. SCANNAPIECO, *Il bugiardo moltiplicato. Rappresentazioni della menzogna sulla scena goldoniana*, in *La menzogna*, a cura di M. G. Profeti, Firenze, Alinea, 2008, pp. 301-315.

La difesa della propria originalità, nel corso della carriera di autore di Goldoni, si tinge di una sicura confidenza nel pieno possesso del suo mestiere. Molto anche rivela della tempra morale dell'artigiano veneziano: percorriamo testi e paratesti delle sue opere, sfogliamo la sua corrispondenza superstita e non vi troviamo zone meno che limpide, beninteso tenendo conto di ogni legittima difesa dei propri interessi. Pensando ai nostri giorni, in cui la concorrenza tra operatori culturali e artistici si rivela spesso di una instabile ed effimera onestà – sotto la cortesia di superficie verso compagni e rivali – a noi pare gradevole e rispettabile questa voce che ci giunge dal buon tempo andato di Venezia; vi si ritrovano apparentate o fraterne tante voci della città-stato di San Marco: non si tratta di un coro unanime, come sappiamo, ma le sentiamo tenute saldamente strette da leggi e consuetudini invalicabili.

Un'avventura editoriale interrotta

L'edizione che avrebbe voluto essere la definitiva del teatro di Goldoni, prevista in trenta (se non quaranta) volumi fu decisa, d'accordo con lo stampatore Giambattista Pasquali, nell'estate del 1760 e vide la nascita del suo primo tomo nell'agosto del 1761. Ogni volume dell'edizione Pasquali sarebbe stato illustrato da un frontispizio disegnato da Pietro Antonio Novelli e inciso (quasi sempre) da Antonio Baratti; col progresso dell'opera avrebbe narrato i fatti salienti della vita dell'autore e qualche situazione scenica dei suoi testi, quasi configurandosi come un'anticipazione dell'odierno *graphic novel*.¹⁵ Questa novità assoluta di grande rilievo editoriale, che certo contribuì al successo dell'impresa, aveva anche un notevole peso culturale, per nulla sminuito ma anzi accresciuto dalla vivacità e dall'eleganza grafica di Novelli.¹⁶

¹⁵ Si vedano gli importanti studi di E. AJELLO, *Carlo Goldoni, una biografia per immagini da Venezia a Parigi*, «Sinestesia», 2, 2007, pp. 11-21; ID., *Carlo Goldoni. Le esattezze e lo sguardo*, Salerno, Edisud, 2001.

¹⁶ La malaugurata concomitanza dell'inizio dei lavori con la decisione di Goldoni di accettare l'invito degli attori italiani attivi a Parigi non impedì all'edizione Pasquali di toccare i diciassette volumi, prima di arrestarsi a causa della lontananza dell'autore e di altri impedimenti. I testi delle prefazioni posteriori al 1772 andarono smarriti; le



Fig. 1, Antiporta, in CARLO GOLDONI, *Commedie*, I, Venezia, G. Pasquali, 1761.

Nella narrazione dei propri esordi Goldoni elegge a mitologema fondante un episodio, indubbiamente veritiero, che ricorda in tre versioni successive e sempre più articolate.¹⁷ Esso risale al 1715 o 1716, quando il fanciullo di otto o nove anni scrive la sua prima commedia (*une bagatelle*, ricorderà nei *Mémoires*), segno clamoroso del suo precoce interesse per il

prefazioni all'edizione Pasquali, dopo un lungo silenzio in biblioteca, furono ristampate integralmente nel primo volume delle *Opere complete*, nel secondo centenario goldoniano (1907) – dal Municipio di Venezia. Da allora, con la denominazione moderna “memorie italiane” sono per noi un prezioso materiale, anticipatore e in qualche misura alternativo dei più tardi *Mémoires*.

¹⁷ Lo troviamo la prima volta nella Prefazione Bettinelli (1750) come semplice enunciazione del fatto (cfr. GOLDONI, TO, I, 1954, p. 762); nella prima delle Prefazioni Pasquali (1761) leggiamo una narrazione completa di tutti i particolari, compreso il riscontro visivo con l'illustrazione del Novelli (ivi, pp. 623-624) riprodotta in questa pagina. Infine nei *Mémoires* (1787) abbiamo l'ultima versione, questa volta ovviamente in francese (ivi, pp. 13-14).

teatro. Questo episodio verrà confermato più tardi fino a proporsi come soggetto della tavola di Novelli incisa in antiporta del primo tomo dell'edizione Pasquali: qui il precettore conferma la sorprendente attitudine di Carlo, spalleggiato dalla madre Margherita contro l'incredulo stupore del padrino. Sui libri alle sue spalle – certo di proprietà del padre Giulio – i nomi degli autori teatrali più accreditati ci dicono che il bimbo ha già qualche consuetudine con i suoi primi modelli drammaturgici.

I modi di apprendimento della storia e degli sviluppi attuali della drammaturgia, da parte di Goldoni, non ci riservano sorprese di metodologia né risultati di forte novità di lettura. Passandoli in rassegna abbiamo la continua sensazione di procedimenti applicati con diligenza quasi scolastica; i loro approdi sono frutti di un metodo empirico, diffidente delle brusche tentazioni innovatrici, però ricco di attenzione ai dati della realtà quotidiana, al confronto con un pubblico ben noto e prevedibile e tuttavia capace di inaspettate sorprese. L'empirismo e la continua pratica del commercio serale con gli spettatori contribuiscono alla solidità degli ormeggi; al momento dello spettacolo (o della lettura) si rivela pronto all'uso l'arsenale delle esperienze, delle tecniche e del 'mestiere' – in Goldoni tanto agguerrito – non per costituire un sistema difensivo insuperabile ma per schierare una penetrante formazione d'attacco. Non ci stupiremo quindi se in tutta la saggistica su Goldoni troveremo sparsi suggerimenti o indicazioni degli apporti che – dapprima nell'età formativa, poi nelle vicende del suo sviluppo creativo – la conoscenza di tanti testi antichi e recenti è andata offrendogli.

Nella produzione goldoniana emerge spesso la confessione di aver "preso a prestito" ogni tipo di materiale altrui, da testi teatrali, narrativi, storici o altrimenti letterari. Piuttosto rare, invece, appaiono le confidenze su prelievi stilistici o culturali di importanza non secondaria. Al contrario, Goldoni dichiara sempre un inesaurito interesse per la "natura" (umana), ossia – per rifarci alla dicotomia da lui prediletta, nel primo tempo della sua attività, tra *Mondo e Teatro* – un interesse per il *Mondo*, prima di tutto e senza limiti, ma senza distogliere mai lo sguardo dai procedimenti e dalle prerogative del *Teatro*. La volontà di conoscere e riprodurre il reale, che è tanto forte in lui, si affianca a quella sorta di "buona fede" che è il frutto del suo predominante equilibrio caratteriale. Anche per questo Goldoni parla e scrive di se stesso con un'inclinazione che proviene da convinzioni

profonde. Ed ecco che, come non è stato il solo Ireneo Sanesi a notare, le sue «fonti letterarie» sono «onestamente additate, nel maggior numero dei casi, da lui medesimo». ¹⁸ Inoltre Goldoni non manca mai di riferirsi alle biblioteche via via frequentate, ma anche a quelle di suo uso personale, certamente meno ricche nella quantità di volumi, eppure significative sul piano soggettivo. ¹⁹

Un altro episodio, sei o sette anni dopo, ci fa invece conoscere un aspetto nuovo e abbastanza sorprendente dei rapporti di Carlo Goldoni con suo padre Giulio. Tornando dai suoi genitori a Chioggia per le ferie estive del Collegio Ghislieri, nel 1723, Carlo Goldoni si fa prestare un esemplare della *Mandragola* di Machiavelli, che legge e rilegge con grande piacere, ma viene sorpreso dal padre che lo rimprovera aspramente e vorrebbe addirittura bruciare il libro «scandaloso e proibito, che trattava d'amori illeciti e di abuso di confessione». ²⁰ Noi lettori d'oggi ci stupiamo di tanto rigore da parte di un uomo come il dottor Goldoni che «réunissoit à l'amenité naturelle de son pays l'usage de la bonne compagnie où il avoit vécu»: ²¹ una specie di *cortesan*, insomma, come si definiva a Venezia un uomo padrone di se stesso in ogni situazione, aperto e disponibile e però savio custode della propria onorabilità. Come sarà stato possibile che sfoderasse tanto rigore quell'amante del bel vivere e frequentatore di teatri? Ma come? proprio lui che qualche anno prima, dopo l'*exploit* di Carlino drammaturgo in erba, aveva imposto alla moglie di lasciarglielo portare con sé, per fargli conoscere il mondo e completare la sua educazione? possibile che volesse migliorare l'educazione del figlio esercitando su di lui un controllo tanto assiduo? Fatti come questo ci fanno ripensare alla storia

¹⁸ I. SANESI, *Storia dei Generi Letterari Italiani. La Commedia*, Milano, F. Vallardi, 1944, 2 voll.: II, pp. 339-340.

¹⁹ Non si trascuri l'importanza, per Goldoni, di possedere un fondo librario anche di mole ridotta, ma composto esclusivamente di volumi scelti personalmente; quando nel 1780 si trovò a dover vendere parte della sua bibliotechina personale di Versailles per far fronte alla spesa imprevista del trasferimento a Parigi, si disfece dei volumi francesi che prevedibilmente sarebbero stati utili al nuovo proprietario, il segretario d'ambasciata Vittore Gradenigo, ma risulterebbe che conservasse per i suoi ultimi anni i superstiti titoli italiani, cfr. le lettere di Goldoni a Gradenigo CLXXIV e CLXXV del 5 e 8 maggio 1780: GOLDONI, TO, XIV, 1956, pp. 387-391.

²⁰ Ivi, I, pp. 644-645.

²¹ Ivi, I, p. 5.

presente e a quella passata, col loro viluppo di concetti e di vicende, considerando con lucida attenzione la nostra esistenza, senza arrischiare un giudizio frettoloso e anacronistico.

D'altronde, non è stata esercitata proprio sulla *Mandragola* fin quasi ai nostri giorni (una settantina d'anni fa) una pressione censoria accanita e grottesca, che ne inibiva la pubblica visione? Resta il fatto significativo, eppure mai affrontato col dovuto rilievo, che in tutta la sua vita Goldoni ha scritto di Machiavelli solo di sfuggita.

Pagina e scena nella formazione di Goldoni

Gli anni di apprendimento del commediografo Goldoni, in quanto erede delle tradizioni italiana e francese, vanno considerati in parallelo al costituirsi della sua esperienza della scena, che fu dapprima discontinua e casuale.²² Nell'aspettativa di diventare una figura riconosciuta di riformatore, procedeva bene attento alla scrittura ma anche alla sonorità. In lui si fiancheggiavano, rinforzandosi a vicenda, una fortissima inclinazione verso tutto ciò che è sensoriale e la crescente sfiducia nella precettistica tecnica troppo netta e condizionante. A poco a poco, col passare del tempo, la presenza di attori e attrici o altri collaboratori della pagina e della scena all'interno della sua carriera lo istruivano sulle prerogative, "convenienze" e capacità loro proprie.

La lettura delle "memorie italiane" e, per gli anni successivi, dei *Mémoires* ci fa imbattere quasi subito e poi ancora, ogni pochi capitoli, in figure e figurette appartenenti alle più varie tipologie umane e professionali: dall'esperto e picaresco capocomico Florindo de' Maccheroni all'onesto conte Prata librettista milanese, dal ciarlatano/teatrante Buonafede Vitali al bravo capocomico Giuseppe Imer, dal correttissimo impresario dell'o-

²² Riepiloghiamo qui, per un istante, i primi decenni: la recita organizzata da suo padre mentre Carlino studia presso i Gesuiti a Perugia (1720), la frequentazione della compagnia di Florindo de' Maccheroni tra Rimini e Chioggia (1721), le iniziative estive a Vipacco e Udine (1727), poi a Feltre (1729); e ancora i debutti drammaturgici per l'"Anonimo" Buonafede Vitali (1732), per Giuseppe Imer e poi Michele Grimani al San Samuele di Venezia (1734). Bisognerà attendere il 1748 perché Goldoni lasci l'avvocatura e segua la Compagnia Medebach abbracciando definitivamente la professione di autore teatrale.

pera seria Michele Grimani, al musicista Antonio Vivaldi, detto il Prete Rosso (che Goldoni descrive come «Cet Ecclésiastique, excellent Joueur de violon et Compositeur médiocre»).²³ Corre l'anno 1735, Goldoni ha ventotto anni ed è soltanto all'inizio della sua carriera, durante la quale incontrerà tanti altri teatranti (con particolare interesse le attrici) e troverà tra loro tipologie differenti di persone e di vicende; descrivendole, non verrà mai meno alla sua personale mistura di umiltà e di ferezza: umile come artigiano, ma fiero osservatore e classificatore di ogni declino e di ogni novità.

Con il suo ingresso nell'ambiente dello spettacolo professionale, Goldoni si adegua alle leggi della produzione così come erano intese all'epoca: diverse, ovviamente, nelle loro manifestazioni ed emanazioni rispetto a quelle del settore privato di oggi, ma non proprio irriconoscibili per chi ne indagherà la natura profonda, che era fatta di un liberismo quasi mai corretto da aspirazioni culturali. Da queste ultime potevano nascere, per esempio, le velleità di inserire nel repertorio corrente testi "classici" del passato recente, come tentarono attori di rilevante valore quali, già alla fine del Seicento, il romano Pietro Cotta e soprattutto, nella prima metà del Settecento, Luigi "Lelio" Riccoboni, il quale, di fronte al sostanziale rifiuto delle sue proposte da parte del mercato italiano, si indusse a emigrare a Parigi.²⁴ L'episodio che sembra essere stato decisivo in questa vicenda fu l'esito catastrofico della ripresa della *Scolastica* di Ariosto al San Luca

²³ GOLDONI, TO, I, 1954, pp. 164-165. Vale la pena di confrontare la versione Pasquali più ampia e tecnicamente circostanziata: *ivi*, p. 721.

²⁴ La sua figura è stata trattata da X. DE COURVILLE, *Un Apôtre de l'art du théâtre au XVIII^e siècle. Luigi Riccoboni dit Lelio. L'expérience française (1716-1731)*, Paris, Droz, 1945, e ID., *Lélio premier historien de la Comédie-Italienne*, Paris, Librairie Théâtrale, 1958. Riccoboni giunse a Parigi nel 1716, poco più che quarantenne, e vi recitò fino al 1727; in seguito si dedicò alla compilazione di opere di storia e di poetica del teatro, di capitale importanza. Morì a Parigi nel 1753. Sul Théâtre-Italien vd. A. FABIANO, *Nell'ipotalamo del teatro: osservazioni sulla drammaturgia dei testi goldoniani rappresentati alla Comédie-Italienne di Parigi*, «Esperienze Letterarie», 3-4, 2007, pp. 102-119; D. QUÉRO, *Les acteurs de société à l'école des comédiens italiens*, «Revue des études italiennes», 1-2, 2007, pp. 73-85; ID., *Gli allestimenti goldoniani alla Comédie-Italienne tra autorialità ed attorialità*, «Problemi di critica goldoniana», 16, 2009, pp. 239-250; ID., *Le commedie goldoniane nel periodo parigino*, «Studi goldoniani», 1, 2012, pp. 105-132; A. SCANNAPIECO, *Comici & Poeti. Attori e autori nel Teatro Italiano del Settecento*, Venezia, Marsilio, 2018.

(allora chiamato anche San Salvador) di Venezia, nel 1715: il pubblico, che credeva di assistere a qualcosa di collegato all'*Orlando furioso*, fischiò furibondo fino a interrompere lo spettacolo.²⁵

Per l'autore teatrale è molto importante frequentare la gente di palcoscenico, che nella veste progettuale o puramente esecutiva si incarica di rendere concreta la sua visione originaria di temi e personaggi. Considerando attentamente le opere di un autore non sarà troppo difficile indicare gli apporti creativi che provengono da quei contatti; seguendo il corso della sua formazione e della sua carriera potremo tracciarne le linee di direzione, stabilendo e chiarificando le tappe del suo percorso, personale o collettivo che sia.

L'apporto di nuove esperienze all'apprendimento di un autore può essere cospicuo anche in assenza di puntuali travasi e prelievi della scrittura altrui. Da infinite possibilità di incontro che noi, lontani nel tempo e nello spazio, non possiamo conoscere ma solo immaginare in qualche modo, possono venire suggerimenti, suggestioni, censure che nessuna filiera di informazione scritta ha conservato né potuto rivelare. La progressione delle prove di uno spettacolo, i successivi aggiustamenti della fisionomia del suo progetto, avranno il loro esito – dopo il debutto – in un'altra serie di provvedimenti, che mirano a garantire la continuità nell'esattezza. Nel teatro del Settecento, storicamente prerogistico (anche se con occasionali presagi della futura età della regia), "esattezza" non vuole significare la ripetizione meccanica di moti e di modi approvati una volta per tutte, bensì il perpetuarsi della vitalità di ogni soluzione, che si conserva fresca grazie a un continuo lavoro di "mantenimento" e anche all'incessante disponibilità a

²⁵ GOLDONI, TO, XII, 1964², p. 1010, il poemetto *Il Monte Parnaso* (1759) così allude a quello che successe: "[La musa Erato] Usar vorrebbe i carmi / Sdrucchioli, un tempo usati, ma paventa / I luttuosi esempi / Di tal verso seguiti ai nostri tempi". L'impiego di "versi sdrucchioli", già presenti nelle commedie dell'Ariosto, fu certo tra le cause della caduta della *Scolastica*; anche altre volte Goldoni manifestò forti riserve sul rilancio di "classici moderni". L'episodio è rievocato da Riccoboni nella sua *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, Pierre Delormel, 1728, pp. 86-88. Dell'opera è reperibile una ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1969 (collana *Bibliotheca Musica Bononiensis*). Sul Riccoboni cfr. anche E. MARINAI, *Per un nuovo ritratto di «Riccoboni le fils, dit Lelio» e del teatro degli Italiani in Francia*, «Scritture della Performance», VI, 1, 2017, pp. 25-32; E. DE LUCA, «Un uomo di qualche talento». *François Antoine Valentin Riccoboni (1707-1772): vita, attività teatrale, poetica di un attore-autore nell'Europa dei Lumi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2015.

piccole variazioni migliorative; queste si otterranno, anche e soprattutto, grazie al pubblico, che con la propria attenzione terrà alte la temperatura e la tensione dello spettacolo.

Noi abbiamo a disposizione un abbondante materiale memorialistico, prezioso sul terreno descrittivo, che riguarda la recitazione italiana del secondo Settecento. Negli ultimi decenni la nostra ricerca storica si è giovata di molte rinnovate, e spesso meglio intese, indagini sulla vita e sul lavoro degli attori. I materiali biografici e implicitamente critici che sono ricavabili dalle autobiografie di Goldoni e Carlo Gozzi,²⁶ preceduti da quelli relativi alle memorabili “gare” degli anni ’50 tra le opposte tifoserie di Goldoni e dell’abate Pietro Chiari, comprendevano i commenti di parecchi uomini di penna e di pensiero. Altrettanto significativi risultano le scene di ambiente teatrale e i numerosi ritratti di suoi protagonisti e comprimari, dovuti ai due narratori di maggior successo commerciale di quell’epoca, lo stesso Chiari (1711-1785) e Antonio Piazza (1742-1825).²⁷

La formazione completa di Goldoni in materia di pratica della scena

²⁶ Per le *Memorie inutili* di Gozzi disponiamo finalmente di un’edizione critica (a cura di P. Bosisio con la collaborazione di C. Garavaglia, 2 voll., Milano, LED, 2006) realizzata con ogni garanzia scientifica e le conseguenti cospicue correzioni e aggiunte al testo della stampa originale (3 voll., Venezia, Palese, 1797), che deriva da un manoscritto risalente ai primi anni ’80 del sec. XVIII.

²⁷ Del Chiari portiamo ad esempio la pseudo-trilogia *La ballerina onorata* (1754), *La cantatrice per disgrazia* (1754) e *La commediante in fortuna* (1755: riedizione moderna a cura di V. G. A. Tavazzi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012; le tre edizioni originali tutte a Venezia per il Pasinelli). Cfr. anche G. ORTOLANI, *Settecento. Per una lettura dell’abate Chiari* (1905), Venezia, Fondazione Cini, 1960; E. POUSSCHÉ, *Postille metriche e linguistiche alla riforma teatrale del Chiari*, «Problemi», 118, 2000, pp. 202-224; ID., *Il romanzo in gara. Echi delle polemiche teatrali nella narrativa di Pietro Chiari e Antonio Piazza*, Roma, Bulzoni, 2010; ID., *Per un’interpretazione del ruolo di Chiari nelle gare teatrali: nuovi apporti documentari*, «Misure Critiche», 1, 2013, pp. 54-68; S. BONOMI, “Non facendo altro da mane a sera che il mestiere del sarto, cioè tagliare, e cucire, scrivere e cancellare”. *Appunti sulla prima attività comica di Pietro Chiari*, «Rivista di Letteratura Teatrale», 8, 2015, pp. 59-85. Del Piazza ricordiamo la vera e propria “Trilogia di Giulietta”, edita a Venezia, s.e. (*L’impresario in rovina*, 1770; *Giulietta e La pazzia per amore*, 1771) e modernamente ristampata da A. Mazza Tonucci, Azzate, Otto/Novecento, 1983. L’aveva preceduta *La virtuosa, ovvero la cantatrice fiamminga*, Venezia, Fenzo, 1770, e la seguirà *Il teatro, ovvero fatti di una veneziana che lo fanno conoscere*, 2 voll., Venezia, Costantini, 1777-78; anche quest’ultima opera avrà una ristampa moderna nel 1984 a cura di R.

riflette l'ampio ventaglio di rapporti da lui intrattenuti giorno dopo giorno e stagione dopo stagione, a fianco di impresari attori e attrici per lo più di prima scelta, tutti in grado di fargli conoscere ogni aspetto positivo e negativo della vita del teatro professionale. Sono questi gli aspetti che per primi vengono in mente (anche oggi) a chi pensa al "mondo dello spettacolo": probabilmente è proprio la loro separatezza sociale a contraddistingerli, con il sottolinearli. E viceversa la loro riconoscibilità anche odierna (unitamente alla discreta abbondanza) appare garanzia di adesione al vero, mentre la narrazione autobiografica di Goldoni scorre sotto i nostri occhi come un flusso tranquillo, nella sua varietà.

L'estremo teatro tragico d'impronta classica

Ben diverso è il rapporto di Alfieri con i letterati e i teatranti compromessi con le attività di palcoscenico (quelli che i francesi chiamano *les praticiens*): costoro gli appaiono inaffidabili, per carenze culturali, pessime abitudini di professione – o peggio mestiere –, rovinosa mancanza di considerazione sociale e retribuzioni insufficienti. Nei suoi radi contatti con l'ambiente del palcoscenico, Alfieri manifesta dapprima una sprezzante impazienza, convinto dell'impossibilità ontologica di collaborare fecondamente con quasi tutti i protagonisti scenici del tempo; solo più tardi stabilirà rapporti di fiducia con interpreti più freschi, capaci di esprimersi in uno stile nuovo, ispirato alle sue convinzioni: e questi saranno Antonio Morrocchesi (1768-1838)²⁸ a partire dal 1794, e Paolo Belli Blanes (verso il 1780 – 1823)²⁹ con il 1799 e gli anni successivi. Perciò nella sua battaglia, Alfieri deve procedere per gradi, esponendosi in prima persona al giudizio di pubblici molto ristretti, con letture e poi con recite dei suoi

Turchi, col nuovo titolo *L'attrice*, Napoli, Guida, 1984. Opera capitale sul Piazza: A. M. MORACE, *Il prisma dell'apparenza. La narrativa di Antonio Piazza*, Napoli, Liguori, 2002.

²⁸ Cfr. C. FRIGAU MANNING, *La leçon tragique d'Antonio Morrocchesi (1768-1838)*, «Cahiers d'études italiennes», 19, 2014, pp. 215-229.

²⁹ Cfr. A. ZAPPERI, *Belli Blanes, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 7, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1970, pp. 685-687.

testi prediletti.³⁰ Interprete che, fin dagli inizi, ha saputo suscitare intorno a sé interesse e poi fama crescenti, a dispetto delle riserve che solleva sul terreno della tecnica e del gusto,³¹ Alfieri accompagna l'ascesa della rinnovata tragedia settecentesca a una posizione di indubbio prestigio nazionale, che però nel secolo successivo non riuscirà a progredire oltre, contenendo l'avanzata e poi il trionfo del dramma borghese. Malgrado gli importanti risultati delle due tragedie di Manzoni, e se vogliamo anche dei più tardi tentativi di D'Annunzio, il momento culminante della nostra produzione tragica resterà per antonomasia, e ormai per sempre, quello dei momenti più alti della scrittura alfieriana.

Lo slittamento semantico, che negli ultimi due secoli ha scavato un abisso di incompatibilità fra le opposte sponde del teatro professionale e di quello chiamato "dilettantistico", non ha lavorato su entrambi i lati con lo stesso vigore. Si potrebbe affermare che il mondo professionale sia rimasto sostanzialmente sempre riconoscibile, malgrado i fortissimi cambiamenti che ha subito in questo lasso di tempo; mentre la scena dei "dilettanti", con caratteristiche assai variabili tra caso e caso, ha mantenuto in vita modelli drammaturgici che i professionisti giudicavano ormai superati, o comunque economicamente svantaggiosi: ciò rende difficile ricostruire i loro lineamenti, le intenzioni e i riflessi che li motivano e muovono, gli impedimenti che li limitano e, in un una parola, ciò che rimpicciolisce e rende oscuro il campo della loro azione. Questa situazione è, di massima, chiara ed evidente nel caso di quelle che oggi chiamiamo "filodrammatiche": formazioni con programmi caratterizzati spesso da marcato localismo storico-geografico e linguistico,

³⁰ Se ne veda la ricostruzione, scarna ma completa, nel corpo della voce O. CASTELLINO, *Alfieri Vittorio*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954, vol. I, coll. 303-308. Per ricostruire nella sua complessità il significato di questa fase storica, trovo importante il volume *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Bologna, il Mulino, 1988, in particolare pp. 9-73, con un discorso sistematico e plausibile; ai fini della presente ricerca è fondamentale il saggio *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo* (pp. 177-203).

³¹ Si legga il parere di Antonio Morrocchesi sull'Alfieri in quanto attore: «Il linguaggio suo fisionomico era divino, la spartitura dei sentimenti giustissima, ma le intonazioni, le inflessioni, ma la compostezza, ma le attitudini ohimè!», trascritto da GIULIO PICCINI (Jarro), in *Vittorio Alfieri a Firenze*, Firenze, Bemporad, 1896. Lo trovo citato e commentato da E. RAIMONDI, *Le pietre del sogno*, Bologna, il Mulino, 1985, p. 53.

attaccamento al patrimonio narrativo anche qui locale, fedeltà al proprio personale passato nei temi e nei modi di espressione prescelti. Insomma, un settore teatrale che sopravvive nel suo presente, con risultati espressivi magari dignitosi e talvolta di buona qualità, con uno sguardo solitamente rivolto al passato e quasi mai al futuro.

Ma in passato, lungi dall'esaurirsi in una condizione di marginalità, la qualifica di "dilettante" aveva rivestito significati molteplici e ben differenziati tra loro. «La pratica privata del teatro ebbe, a seconda dei momenti storici e delle situazioni geografiche, funzioni sociali e contenuti spettacolari diversi» di modo che «questa vastissima categoria che comprende tanto il teatro sacro che le "avanguardie" del primo Novecento»³² si rivela, se appena muoviamo un passo oltre le nostre consuetudini, una categoria assai varia e nutrita, sempre che rientri in un «teatro che non vive materialmente della pratica dell'arte». Abbiamo dunque avuto teatri amatoriali festivi (ingressi solenni e altre cerimonie civiche, carnevali); teatri legati ad accademie, corporazioni e confraternite; teatri di università e collegi (più famosi ma non unici quelli dei Gesuiti); teatri di corte, non necessariamente sovrana; teatri ricreativi o di società in case private, ville, stazioni termali; teatri di artisti legati a particolari situazioni, più frequentemente nelle arti figurative (scuole private, botteghe...).

In un teatro per sua natura essenzialmente privato, che si muove seguendo le direttive del profitto finanziario, chiaramente si può concedere scarso spazio a scelte drammaturgiche che non siano di mero consumo. Così pure, nello stile del mettere in scena, e in particolare nella recitazione, si ricorre a impostazioni stilistiche già note, che si suppone non vogliano introdurre, nelle pieghe della comunicazione scenica, elementi di lettura critica o novità troppo insolite e spiazzanti. Per vivere con la minima quantità possibile di fastidi la propria esistenza lavorativa, il *praticien* deve perciò tutelarsi con la messa in opera di uno o più strati difensivi, al cui complesso razionalizzato si conviene di attribuire il nome di "professionismo". Meglio ci servirebbe un altro termine, quello di "professionalismo",

³² GUCCINI (a cura di), *Il teatro italiano nel Settecento* cit., p. 182, n. 7. Tutta la lunga nota può considerarsi immanente al mio discorso. Per il cenno alle "avanguardie del primo Novecento", è indubbio che parecchi dei loro massimi esponenti – almeno nei primi anni delle loro ricerche, abbiano operato in contesti che è impossibile non qualificare come dilettantistici.

per designare quell'insieme di abitudini e di pratiche che si trasmettono da una generazione all'altra, indifferenti od ostili per principio alla nuova terminologia maturata dall'evoluzione storica.

In realtà reagiscono con passione, rabbia e malinconia ai segnali del loro declino imminente (eppure nessuno meglio degli attori, in ogni epoca, è capace di divinare "in tempo reale" l'irreversibilità dei cambiamenti di gusto). Ma a partire dal patrimonio, in gran parte comune, delle tecniche e della terminologia, si potrebbe invece tentare una plausibile ricostruzione di molte facce della tradizione teatrale, con le loro particolari vicende (la nascita impetuosa e la lenta, quasi clandestina sparizione dei "soggetti", dei "lazzi" verbali ma anche gestuali; la crescente polemica contro i "secentismi", che però inizia ben presto a considerare obsoleti anche gli stessi *cliché* arcadici che stanno per rimpiazzarli; e molto altro ancora). Da questi segni irreversibili delle mutazioni gli attori, man mano che imboccano la fase terminale delle loro carriere, sono infallibilmente avvisati di quanto credevano di possedere e che ahimè spetta ormai ad altri.

A partire dal 1787 Alfieri curò e andò pubblicando a Parigi l'*editio princeps* dei suoi testi per l'editore "Didot Maggiore" (François-Ambroise D. aîné). Vi figuravano, oltre alle diciannove tragedie da lui composte fino ad allora, altri suoi scritti critici di commento o difesa della sua opera: il *Parere sulle tragedie*, le due *Lettere* a lui rivolte (con le relative sue risposte) da Ranieri de' Calzabigi e Melchiorre Cesarotti, un altro breve ma importante scritto: *Parere sull'arte comica in Italia*, del 1785. Di quest'ultimo trascrivo una parte significativa per la risoluta concezione che Alfieri rivela in quanto direttore di recitazione.

Se una tragedia o commedia degna d'esser ben recitata si volesse vedere in palco meno straziata del solito, direi agli attori qualunque siano: Leggetela prima e capitelà; poi studiatela, poi recitatela a me; e non siate frattanto solleciti di nessuna cosa al mondo fuorché della parte vostra: posato sempre il principio che costoro possano per la loro educazione e circostanze ben capire e sentire quel che diranno. Io ascolto la prima prova, senza rammentatore affatto; me la recitano a senso, adagio, e con buona pronunzia. Costoro non sono però buoni attori; ma son già tali, che l'Italia finora non ha neppure idea di simili. Biasimo molte cose, e sento la seconda prova: ne biasimo molte altre più; e successivamente sento e biasimo la terza, e la quarta, e la decima. Costoro non combattuti dalla necessità, pieni di una certa emulazione fra loro, stimolati anco

dalla vergogna, dopo dieci prove han fatto la parte talmente propria, han detto così adagio, e hanno perciò avuto talmente campo a riflettere a quel che dicono, che a poco a poco son venuti a segno di dirlo assai meglio. Finalmente vanno in palco, e son certamente ascoltati, perché recitano, e non cantano: sanno ottimamente la parte, e ne son pieni, perché la sanno. Una cosa che dicono bene, apre gli occhi agli spettatori su cento altre che dicono male; e lodandoli di quella, non possono a meno di non biasimarli di quest'altre. L'attore riflette dopo al più o meno effetto ottenuto; ragiona, combina, varia, riprova; e così in caso di dieci recite, l'attore e lo spettatore si sono migliorati l'un l'altro, e ciascuno ha imparato un poco più l'arte sua; e così pure l'autore, che fra gli spettatori standosi, deve aver visto tante più cose che niuno degli altri. Ecco il teatro che vola alla perfezione: scuola viva per gli autori, emulazione fra gli attori, dispute e arrotamento d'ingegno fra gli uditori. S'impara il valor delle parole quando elle sono ben poste dallo scrittore, e ben recitate dall'attore; si esaminano i pensieri, si riflette, si ragiona, si giudica. [...] le cose degne d'essere ben dette, si faranno per forza dir bene, tosto che a lettura saranno intese, gustate e sentite; e tosto che il tedio dei presenti eunuchi che tiranneggiano le nostre scene, richiederà al teatro gl'Italiani per pascer la mente, ed innalzar l'animo, invece di satollare l'orecchio, e fra la mollezza e l'ozio seppellire l'ingegno.³³

L'ingresso e l'ascesa, entro un simile panorama, della figura di Alfieri poeta e uomo di teatro si verificano fin dai primi anni di apprendistato, grazie al proverbiale impegno della sua applicazione di autodidatta, che non reca mai tracce di affaticamento. Attentissimo a ogni suggerimento, ma privo di contatti quotidiani col "mondo dello spettacolo", è tuttavia disponibile ad accogliere nella sua sfera di interessi ogni incontro con gli "spiriti magni" che lo penetrino con la forza del loro esempio politico e poetico. Fisso all'asse portante della sua formazione, la va popolando di figure esemplari che nascono da una serie di illuminazioni, cui terranno dietro sistematiche e ripetute campagne di letture e meditazioni, «attraverso forse

³³ VITTORIO ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di M. Pagliai, in *Opere di Vittorio Alfieri da Asti*, XXXV, Asti, Casa d'Alfieri (Edizione Nazionale delle Opere di Vittorio Alfieri), 1977, pp. 243-244 e 245. A p. 18, n.1, troviamo una concisa ma efficace indicazione bibliografica degli altri luoghi di scrittura alfieriana riguardanti il teatro, dalla *Vita* e dall'*Epistolario*.

il più aspro travaglio d'arte che s'incontri in alcun autore della letteratura nostra». ³⁴ Infatti le sue narrazioni autobiografiche e l'epistolario, come pure le notizie reperite nelle indagini di tanti ricercatori, testimoniano che Alfieri «dopo la conversione letteraria, fu di continuo in affettuoso colloquio coi suoi grandi autori, latini, italiani e greci [...] si muove e respira in mezzo agli scrittori più lontani fra loro nel tempo come nell'aria essenziale e propria del suo spirito e della sua arte». ³⁵ Tra i classici antichi gli fu di capitale importanza l'incontro con Plutarco: notissima è la rievocazione delle sue prime letture di costui nell'inverno 1769. ³⁶ Ma lo impressionarono anche Svetonio e Tacito tra gli storici, Lucano, Stazio e soprattutto Virgilio ³⁷ e Orazio ³⁸ tra i poeti.



Fig. 2. F. BOYER, *Un portrait inédit d'A.*, «Ausonia», luglio-settembre 1941, pp. 85-93, ora in *Le Monde des Arts en Italie et la France del la Révolution et de l'Empire*, Torino, SEI, 1970, pp. 35-38; ALFIERI, *Vita*, I (a cura di L. Fassò), pp. LXI-LXIV.

³⁴ C. JANNACO, *Studi Alferiani vecchi e nuovi*, Firenze, Olschki, 1974, p. 83.

³⁵ Ivi, pp. 62-63.

³⁶ ALFIERI, *Vita*, pp. 93-94 [Epoca Terza, Capitolo VII].

³⁷ Ne abbiamo una trattazione piuttosto vasta a opera di A. FABRIZI, *Le scintille del vulcano (Ricerche sull'Alfieri)*, Modena, Mucchi, 1993, pp. 195-213.

³⁸ A. DI BENEDETTO, *Le passioni e il limite. Un'interpretazione di Vittorio Alfieri (1987)*, Napoli, Liguori, 1994, pp. 173-198.

Più dispersa tra numerose voci, dedicate anche a figure minori, l'eredità dei classici italiani, dove la gerarchia tradizionale dei «nostri Poeti primari»³⁹ cristallizza la preminenza assoluta di Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso; aggiungendo a loro quali massimi prosatori Boccaccio e Machiavelli, Alfieri li battezza «que' sei luminari della lingua nostra, in cui tutto c'è».⁴⁰ Inoltre la formazione di Alfieri fu in debito verso alcuni tra i maggiori illuministi ed enciclopedisti francesi, che già aveva iniziato a leggere ritornando a Torino agli inizi del 1769 con un baule pieno di libri acquistati a Ginevra; fra i loro nomi spiccano quelli di autori/pensatori come Voltaire, Rousseau, Montesquieu e Helvétius.⁴¹ Tra i narratori francesi della prima metà del Settecento, il più presente al giovane Alfieri è Prévost, col suo capolavoro del 1731 *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*.⁴² L'influenza più viva e continua, tra quelle finora nominate, è però esercitata su Alfieri dai «sublimi Saggi del familiarissimo» Montaigne, vera e propria stella polare del suo sentimento della vita.⁴³ Nell'estrema fase produttiva di Alfieri (*La finestrina*, ultima delle *Commedie*, rimasta incompiuta per la morte dell'autore nel 1803) si affaccia infine una presenza di modi arieggianti l'arte di Luciano di Samosata, accanto a reminiscenze di Aristofane.⁴⁴

³⁹ ALFIERI, *Vita*, p. 186 [Epoca Quarta, Capitolo I]. I quattro sommi venivano spesso designati come 'le Quattro Corone' (della lingua poetica italiana).

⁴⁰ Ivi, p. 125 [Epoca Terza, Capitolo XII].

⁴¹ Ivi, pp. 92-93 [Epoca Terza, Capitolo VII].

⁴² Si veda S. COSTA, *Lo specchio di Narciso: autoritratto di un «Homme de Lettres»*. Su *Alfieri autobiografo*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 16-17 e 57.

⁴³ Le ascendenze montaigniane di Alfieri sono trattate da V. BRANCA, *Alfieri e la ricerca dello stile con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli, 1981, e da E. RAIMONDI, *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979. Successivamente da A. FABRIZI, *Le scintille del vulcano* cit., 1993, con l'importante capitolo alle pp. 145-196, e da DI BENEDETTO, *Le passioni e il limite* cit., 1994, pp. 114-120.

⁴⁴ ALFIERI, *Vita*, p. 96 [Epoca Terza, Capitolo VIII]. Cfr A. FABRIZI, *Le scintille del vulcano* cit., pp. 331-364.

*Il caso della drammaturgia siciliana contemporanea:
la didascalica dall'innovazione pirandelliana ai testi
di Emma Dante, Rosario Palazzolo e Davide Enia,
attraverso Sciascia e Rucello*

Emanuela Ferrauto

*L'evoluzione della funzione didascalica e la transcodificazione scenica nel
teatro contemporaneo.*

È compito del pubblico interpretare ciò che viene fisicamente «detto» sulla scena come evento linguistico di ordine superiore nel mondo drammatico. Per fare ciò, devono congiungersi un insieme di intenzioni da parte del parlante e una competenza semiotica (la quale permette che sia assicurata la “comprensione”) da parte dell’ascoltatore. Questo è uno dei principali aspetti del ruolo dello spettatore nella “costruzione” del mondo drammatico.¹

La natura ibrida, o meglio polifunzionale, che negli ultimi anni ha assunto la didascalica, soprattutto nella sua veste fortemente narrativa sviluppata in un’accezione innovativa, sembra preponderante non solo all’interno dei testi drammaturgici proposti dagli autori italiani, ma appare in scena in tutta la sua estensione, in alcuni casi notevole, intersecandosi a volte violentemente, altre volte integrandosi pacatamente all’interno del tessuto drammaturgico e nella recitazione stessa. Questa incursione di un elemento testuale, connotativo della scrittura teatrale, nato in passato con

¹ K. ELAM, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino, 1988, p. 174.

una funzione strumentale ben precisa, sembra evolversi nella drammaturgia italiana contemporanea attraverso funzioni e strutture innovative,² che andrebbero indagate per ampliare l'ambito di studi, spesso trasversali, che si occupano del testo drammaturgico e anche delle sue componenti.

Una tendenza importante, dunque, soprattutto sulla scena contemporanea italiana, luogo in cui lo spettatore ritrova un "personaggio" apparentemente effimero e simbolico che, in effetti, recita anch'esso insieme agli attori in carne ed ossa. La didascalia diventa elemento recitante attivo in scena, una vera e propria battuta che, in alcuni casi, si personifica e viene sempre più frequentemente sviscerata, declamata e recitata a tutti gli effetti.³ Un elemento indispensabile nella costruzione del testo drammaturgico e soprattutto nella sua trasposizione scenica, che attira su di sé non solo l'osservazione testuale, l'analisi filologica, ma anche molti studi e approfondimenti legati alla semiotica del testo, alla letteratura teatrale e, naturalmente, alla storia del teatro.⁴

² C. TITOMANLIO, *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, p. 16: «In effetti, se la didascalia drammaturgica è il luogo della scrittura teatrale in cui l'autore comunica ai suoi lettori (tra i quali eventualmente chi dovrà inscenare il testo) quanto ritiene opportuno all'esecuzione spettacolare, la sua presenza (o assenza) e la sua tipologia consentono di riflettere non solo sui mutamenti della drammaturgia ma anche su quelli della messinscena».

³ A questo proposito un esempio interessante è il recente spettacolo tratto dal testo *Tradimenti* di Harold Pinter, datato 1978. La regia di Michele Sinisi, attore e regista pugliese, riporta in scena un tabellone che illumina alcune date e parole, comunicando allo spettatore la collocazione temporale e spaziale dei momenti in cui è divisa la narrazione scenica. Queste indicazioni sono inserite all'interno delle didascalie che aprono i quadri, quindi sono presenti nel testo originario. La regia ha, dunque, trasformato le didascalie in scenografia viva e attiva, affinché lo spettatore sia reso consapevole del percorso a ritroso della storia. Questo è un esempio di un'ulteriore funzione che può essere affidata alla didascalia affinché sia attivamente presente in scena. Cfr. H. PINTER, *Tradimenti*, in Id., *Teatro*, Torino, Einaudi, 2015, vol. II, pp. 171-218; E. FERRAUTO, *Tradimenti*, in www.drama.it.

⁴ TITOMANLIO *Dalla parola all'azione: forme della didascalia drammaturgica (1900-1930)* cit., p. 13: «Definiamo didascalia ciascuna delle indicazioni contenute in un testo drammatico con cui l'autore integra il dialogo: descrizione della scena all'inizio di ogni atto o di ogni quadro; istruzioni per l'entrata o l'uscita dei personaggi nel susseguirsi delle scene; disposizioni relative ai movimenti degli attori nello spazio performativo, ai loro atti, gesti espressioni, toni di voce, e altro. Questa definizione, aggiornata e modellata

Paolo D'Achille e Stefania Stefanelli affermano che esistono ancora oggi zone grigie nello studio della lingua del teatro italiano e della testualità drammaturgica; una di queste, in particolare, riguarda lo studio delle didascalie, sebbene esistano numerosi contributi sulle loro funzioni, caratteristiche e classificazioni.⁵

Negli anni Ottanta Marco De Marinis, recuperando l'importante contributo di Franco Ruffini nello studio della semiotica del testo, in particolare quello teatrale, definisce quest'ultimo TD, parlando di «transcodificazione» dal testo alla scena, affermando che, in effetti, «[...] non è ugualmente possibile (salvo che in modo del tutto intuitivo, soggettivo e indimostrabile) verificare se una certa didascalia drammatica è stata transcodificata in modo “adeguato/fedele/corretto”». ⁶ Traendo, inoltre, spunto dagli studi di Goodman, De Marinis sottolinea spesso l'impossibilità “del tornare indietro”, ossia di ricavare ciò che è stato indicato in didascalia partendo dall'osservazione dello spettacolo, confermando la natura specificatamente tecnica e registica che la didascalia ha assunto sin dalle sue

sui contributi critici a disposizione, può senz'altro possedere una condivisibile correttezza enciclopedica; eppure, il valore e la funzione della didascalia sono ancora in parte irrisolti e contraddittori, cioè non del tutto condivisi [...].

⁵ Cfr. P. D'ACHILLE, S. STEFANELLI, *Prefazione*, in I. MINGIONI, *A parte. Per una storia linguistica della didascalia teatrale in Italia*, Roma, Società Editrice Romana, 2013, pp. III-VIII: III.

⁶ F. RUFFINI, *Semiotica del testo. L'esempio teatro*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 111-138. La natura letteraria del testo teatrale è evidenziata, alla fine degli anni Settanta, negli studi di Franco Ruffini con la sigla TLD, ossia testo letterario drammatico, sottolineando fermamente che «un copione viene qualificato come drammatico (ma ricordando che si tratta ancora di una definizione provvisoria) se in esso vengono isolate delle didascalie che possono essere presenti sotto la forma “canonica” e/o esplicitate», poiché «il copione non è il testo verbale dello spettacolo, dato che una parte del copione (che può comprendere anche porzioni più o meno ampie del “testo canonico”) viene irreversibilmente trascritta nello spettacolo: vi si perde». Ruffini analizza la trasformazione da testo letterario a testo drammatico attraverso i fenomeni di “trasduzione” e “trascrizione”, descrivendo un processo molto importante che, ai fini di questo studio, ci fornisce delle informazioni da cui partire e ripartire: lo studioso afferma che da una fonte letteraria si giunge al TLD attraverso trasduzione, per poi passare alla trascrizione in copione aggiungendo le didascalie, definite vere e proprie espansioni, per arrivare, poi, allo spettacolo. Cfr. anche M. DE MARINIS, *Semiotica del testo. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, p. 39.

origini.⁷ Lo studioso, infatti, definisce il TD come «una serie di istruzioni», tornando sull'impossibilità di verificare effettivamente sulla scena e dalla scena se queste siano state rispettate, modificate o non rispettate assolutamente.⁸

Se il lettore individua facilmente la didascalia all'interno del testo drammaturgico per la sua grafia in corsivo, perché collocata tra parentesi o evidenziata e distinta dal *corpus* principale, negli spettacoli contemporanei la regia sceglie, sempre più frequentemente, di riportare la didascalia in scena e, così, anche lo spettatore percepisce l'esistenza e la vitalità di questo "strumento".⁹ Anche da un punto di vista sintattico si denota un passaggio dal dialogato al narrativo che a volte appare evidente, altre graduale; il soggetto di riferimento cambia, il lessico della didascalia appare diverso rispetto a quello utilizzato nella battuta, così come l'utilizzo delle forme verbali. Queste scelte drammaturgico/registiche costringono l'attore ad una "forzatura" che prevede o una completa differenziazione di intonazione ed interpretazione delle due parti del testo, o addirittura una totale omologazione della didascalia riportata in scena e quindi forzatamente adattata alla natura della battuta e del recitativo.

Attraverso queste osservazioni, appare evidente che questo saggio proponga un'osservazione *in fieri* che tenga conto non solo dello studio e del

⁷ *Ibidem*: «In realtà, non solo il TD non "contiene" lo spettacolo, ma non è nemmeno contenuto, giacché le modalità della sua transcodificazione scenica sono tali, soprattutto, per quanto concerne la parte didascalica, da renderne impossibile il recupero a partire dalla messa in scena».

⁸ Ivi, pp. 51-58: 58: «il TD contiene ed esegue degli atti illocutori direttivi (con differenti gradi di forza) ma è poi inverificabile se la loro esecuzione abbia successo o meno. [...] A bene guardare, si potrebbe sostenere che la specificità del TD, in quanto macro-direttivo costituito da un insieme di micro-atti direttivi, risiede più nella inverificabilità della riuscita di questi ultimi (e del raggiungimento degli scopi perlocutori connessi alla loro emanazione) che nella loro *facoltatività*: caratteristica questa propria, invece, a un gran numero e a vari altri tipi di testi direttivi».

⁹ D'ACHILLE, STEFANELLI, *Prefazione*, in MINGIONI, *A parte* cit., p. V: «[...] molto opportunamente Ilaria Mingioni fa notare che l'uso della didascalia si è sviluppato parallelamente al costituirsi del dramma come testo scritto destinato anche ai lettori: non a caso, la scrittura rappresenta la fase di massima oggettivazione e razionalizzazione verbale del pensiero da parte del proprio autore. Ne è segno tangibile l'adozione, per primo da parte di Giovan Battista Andreini, del carattere corsivo per le didascalie, in modo che il testo risulti immediatamente percepibile nella sua partizione interna anche grazie alla tipografia».

confronto tra testi del passato e quelli contemporanei, ma rivolga un'attenzione particolare anche alla visione e all'analisi degli spettacoli, mettendo in evidenza una frequenza interessante nell'utilizzo ribaltato, ibrido, modificato e rinnovato della didascalia. Questo avviene sicuramente in scena, ma anche nella scrittura, ed emerge prepotentemente nella drammaturgia degli autori del Sud Italia, fortemente legati alla narrazione, al *cunto*, al racconto antico, quasi una "deformazione" che spinge l'autore del testo drammaturgico a "slittare" sul testo narrativo, per poi tornare alla struttura prevista, in un continuo rapporto parallelo e contrastante che sembra porre in convivenza le due tipologie testuali. Si richiede, dunque, all'attore un complesso lavoro che non si soffermi solo sull'interpretazione del personaggio, ma aggiunga le modalità di messinscena e di personificazione delle informazioni contenute nella didascalia, quest'ultima, come comprensibile, non più limitata alle indicazioni autoriali e registiche, ma vera e propria integrazione narrativa che completa la recitazione.

Le trasformazioni avvenute dagli anni Ottanta in poi, nel mondo autoriale teatrale, come testimonia anche la Nuova Drammaturgia Napoletana, ma soprattutto come è dimostrato dagli spettacoli e dalle scritture contemporanei, hanno sovrapposto e fuso la figura dell'autore con quella dell'attore e del regista: rari, dunque, i casi in cui uno spettacolo abbia un autore che non sia anche l'attore protagonista o uno dei personaggi, o in cui l'autore non sia anche il regista.¹⁰ Nel caso di autori che rimangono tali, avendo a loro disposizione attori e compagnia, con certezza assumeranno il ruolo e funzione anche di registi.¹¹ Bisogna, dunque, tener conto di questa trasformazione che, in verità, appare come un passaggio ineludibile nello studio

¹⁰ Carlo Titomanlio affronta anche questo aspetto nel percorso rivolto allo studio dei testi teatrali e in particolare della didascalia. TITOMANLIO, *Dalla parola all'azione* cit., p. 14: «Due sono i parametri che influiscono sulla quantità e qualità delle indicazioni sceniche: il primo è la *distanza del testo drammatico dalla scena*, il secondo è la *complessità semantica del testo drammatico*. Col primo punto si vogliono indicare esplicitamente le condizioni generali della messinscena, il *se* e il *come* il testo si produce visivamente. Si ha la distanza minima tra testo e scena quando l'autore coincide con l'allestitore; la maggiore separazione si ha invece quando una traccia scritta è manipolata da una o più persone diverse dall'autore, e massimamente in un'epoca differente da quella della stesura».

¹¹ Per questo argomento, si rimanda ad approfondimenti futuri.

della scrittura drammaturgica italiana¹² e deve essere analizzata con attenzione nei suoi rapporti con la fonte letteraria e con la transcodificazione scenica.

Il contributo di Cesare Segre sulla semiotica del testo, in particolare anche quello teatrale, evidenzia due livelli: quello dell'invenzione, tipico di ogni scrittura, e quello della rappresentazione, da considerare come una finzione:

Ne discende il carattere proteico della mimesi: che dà alla finzione la corporeità del reale, ma una corporeità che costituisce essa stessa una finzione. La materialità di persone ed eventi, simulati nell'invenzione narrativa, s'incarna in un'altra materialità che è, rispetto all'invenzione, un artificio. Il teatro può essere sconvolgente per chi ne ignora il contratto fondativo, o per chi, pur conoscendolo, lo dimentica, trascinato dalla partecipazione (come Don Chisciotte).¹³

Guarino parla di coesione e coerenza tra parti, riprendendo un discorso proposto da Paul Zumthor nei suoi studi che mettono in rapporto testi ed oralità, e distingue le didascalie dalle battute, definite le prime come

¹² Per l'argomento cfr. A. BARSOTTI, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2007. Lorenzo Mango riprende il volume della Barsotti e approfondisce: cfr. L. MANGO, *L'attore-autore, ipotesi di una drammaturgia mobile*, «Ariel», XXIII, 2, Maggio-Agosto 2008, pp. 123-127: 126: «Eduardo e Fo si dispongono, così, idealmente agli estremi di un discorso possibile della drammaturgia scenica: se in Fo c'è una sorta di ideale passaggio dal corpo al personaggio/parola, potremmo dire che all'inverso (stiamo schematizzando, è ovvio), in Eduardo il percorso drammatico è dal personaggio/parola al corpo. Ciò che interessa la Barsotti, però, è soprattutto il territorio mediano, lì dove i procedimenti scritturali sembrano intrecciarsi ben al di là delle distinzioni formali che sono, evidentemente, fortissime». Sull'argomento numerosi sono gli studi sulla doppia natura di autore/attore, non solo all'interno della lunga tradizione drammaturgica napoletana. Tra i più recenti, per citarne alcune e tralasciando gli innumerevoli interventi e le recensioni sugli autori/attori contemporanei in Italia, cfr. D. FISCHER, *The tradition of the actor-author in Italian Theatre*, Londra, Routledge, 2013; C. A. ADDESSO, «Ribalta spenta». *Cinque commedie meta-teatrali di Peppino De Filippo*, «Rivista di letteratura teatrale», 2010, 3, pp. 1-19; P. SABBATINO, G. SCOGNAMIGLIO (a cura di), *Per Peppino De Filippo autore e attore*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2010; F. MAROTTI, *Elogio a Dario Fo: drammaturgia d'autore/attore*, «Ariel», XX, 1, Gennaio-Aprile 2006, pp. 27-33; F. ANGELINI, «Se ne care 'o teatrol!»: *Eduardo e il pubblico*, «Ariel», XV, 3, Settembre-Dicembre 2001, pp. 73-81; C. MELDOLESI, *Una differenza coniugatrice*, «Ariel», XV, 3, Settembre-Dicembre 2001, pp. 121-126.

¹³ C. SEGRE, *Semiotica e teatro*, «Versants», XIV, 1988, pp. 3-12: 4.

marcature esterne di questa coerenza e le seconde come marcature interne di questa fusione. Senza le didascalie, dunque, sarebbe difficile comprendere anche le battute in scena e Guarino si sofferma sulla comprensione del testo transcodificato, parlando di «livelli inferiori di intellegibilità» che sono stimolati e veicolati grazie all'interazione necessaria delle didascalie.¹⁴

La netta distinzione tra didascalia e battuta oggi sembra affievolirsi e sparire in alcuni spettacoli che, come accennato, riportano in scena intere didascalie recitate,¹⁵ da considerare come parti effettive del testo transcodificato e quindi non eliminabili: questo significa offrire una funzione diversa, o forse evoluta, della didascalia, che viene recitata e veicolata da un linguaggio specifico che comunque rispetta il naturale rigore tecnico della funzione originaria. La didascalia viene, dunque, progettata a priori, nel momento della stesura del TD, presumendo e prefiggendo uno scopo diverso o più ampio.¹⁶

¹⁴ Cfr. R. GUARINO, *Per una definizione del dramma: proposte e problemi dalla narratologia alla tipologia testuale*, «Biblioteca Teatrale», XX, 1978, pp. 75-113: 101.

¹⁵ Maria Künzle Brügger, nel suo studio del 1957, riporta l'esempio di Morax, il quale presentò una parodia dell'interpretazione teatrale, spingendo dei villici a imparare un testo teatrale a memoria, recitando anche le didascalie «senza il più leggero sospetto che esse non facciano parte del dialogo, e che debbano essere invece considerate semplicemente una guida per l'azione. [...] Il Morax, sostanzialmente, mette in luce *per absurdum* che le battute del dialogo sono arte, le didascalie ne sono semplice strumento: le battute del dialogo devono essere recitate in maniera viva, umana, appassionata; le didascalie essere semplicemente una guida per ottenere gli effetti che l'autore si propone. Dalla malintesa identità sgorga il ridicolo». Questo esempio solleva la dibattuta questione sulla netta distinzione tra battuta e didascalia, tra testo teatrale e tecnicismo fornito dalla didascalia, ma invisibile nella testualità scenica. La recitazione di una didascalia rappresentava, quindi, una forma parodica di recitazione. Cfr. M. KÜNZLE BRÜGGER, *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, Lugano, Tell, 1952, pp. 153-154.

¹⁶ Cfr. A. MANGO, *Funzione della didascalia nell'atto unico*, in *Gli atti unici di Pirandello (tra narrativa e teatro)*, a cura di S. Milioto, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1978, pp. 164-165: «Del resto che la (*la didascalia*) si trovi compiutamente costituita nella seconda parte del secolo scorso, quando il processo separatorio fra evento teatrale ed evento drammaturgico si è profondamente radicato è elemento sintomatico che la collaborazione fra interprete e autore non vale a separare. [...] Oggi guardiamo a siffatte situazioni con spirito diversamente disponibile e con la convinzione che quanto un tempo veniva concepito e deliberato con animo separatorio viene vissuto in termini di rinnovata unità».

Se Achille Mango parla di rinnovata unità tra testo e scena, il figlio Lorenzo distingue tra il poeta teatrale, colui che lavora sulla pagina, e il drammaturgo, colui che progetta la drammaturgia, cioè la scrittura che agisce in scena, sottolineando la compresenza (in unione appunto), tra autore letterario, poeta teatrale e drammaturgo:

c'è un'organizzazione complessiva del lavoro teatrale in cui l'elemento letterario rappresenta una componente essenziale, una componente di sintesi, perché vi si concentra la dimensione autoriale dell'operazione. È indiscutibile, infatti, che nella tradizione occidentale il testo drammatico non si risolve [...] in un pezzo di letteratura prestato occasionalmente al teatro, ma rappresenti il vero momento progettuale dell'operazione, la scrittura dello spettacolo nelle sue intenzioni drammaturgiche e costruttive. Il drammaturgo è colui che elabora una drammaturgia (cioè un progetto di teatro) a partire dalla scrittura che agisce in scena e con la scena dotando tale scrittura di una propria, rigorosa, formale struttura di costruzione. Verrebbe da dire nuovamente: dotandole di una drammaturgia. Il poeta drammatico evidentemente, invece è colui che scrive l'azione solo nella pagina, solo, cioè, attraverso gli strumenti della letteratura e limiti, quindi il suo interesse per il teatro all'ambito della parola.¹⁷

Piermario Vescovo tenta una classificazione in base alla presenza di "narratività" nei testi drammaturgici e distingue tra il dramma puramente mimetico, il dramma didascalizzato, ossia il testo teatrale, il dramma narrativizzato, che sembra una forma mista e che ci interessa ai fini di questo studio, o il racconto vero e proprio.¹⁸

A questo punto è necessario osservare attentamente i frequenti fenomeni particolari che riguardano le didascalie di numerosi autori contemporanei, siciliani o provenienti dal Sud Italia: queste, infatti, si estendono attraverso pagine di natura letteraria e narrativa, coerenti ed inserite perfettamente nel racconto drammaturgico, ma potrebbero essere estrapolate

¹⁷ L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel testo del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 146-147.

¹⁸ Cfr. P. VESCOVO, *Il tempo a Napoli. Durata spettacolare e racconto*, Venezia, Marsilio, 2011, p. 203.

dal testo teatrale ed essere sviluppate in romanzo o racconto breve, come elementi extra testuali rispetto alla drammaturgia.

Elam definisce le didascalie «*indicatori deittici*»,¹⁹ ossia un mezzo fondamentale affinché l'attore possa esprimersi al meglio e lo spettatore possa comprendere ciò che viene comunicato, perché – non bisogna dimenticarlo – l'obiettivo fondamentale è che il ricevente accolga il messaggio e tutti quegli apparati che lo caratterizzano. Anche nello studio di Elam, però, manca l'opzione letteraria o narrativa della didascalia, sottolineando ancora una volta la “metamorfosi” scenica che necessariamente deve subire, sia essa fonte di deissi, sia essa parte integrante del copione e quindi di quella fase di transcodificazione che la costringe a trasformarsi e, di fatto, a sparire durante la messinscena.²⁰

Al contrario, nella sua analisi del testo pirandelliano *Lumie di Sicilia*,²¹ Roberto Salsano definisce questa trasformazione una vera e propria “epifania”:

La didascalia, garantendo nella accentuata concretezza dell'impersonalità scenica (la scena che si svela allo spettatore, entrambe, comunque, riscattanti l'impersonalità nel sottile *medium* di una fenomenologia esistenziale implicita nel vedere) la prosecuzione di quel trasfigurarsi del fatto in termini epifanici che la narrazione aveva avuto tutto l'agio di illuminare mediante l'io narrante, già esprime la tendenza originaria del teatro pirandelliano a non concepirsi come pura replica novellistica, ma come incremento creativo d'una ricerca artistica e intellettuale.

Il passaggio dal testo alla scena è considerato da Maurizio Grande un vero e proprio fenomeno di *transtestualità*: non si parla di traduzione o di

¹⁹ ELAM, *Semiotica del teatro* cit., p. 145.

²⁰ G. CAPPELLO, *Valore e funzione della didascalia drammatica*, in *Teatro: teoria e prassi*, a cura di E. Scrivano, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1986, p. 89: «Risulta così sottolineata l'omogeneità solo apparente tra questi due strati del TD, omogeneità che esiste, in quanto battuta e didascalia sono entrambi frutto dell'utilizzazione di uno stesso codice linguistico (tuttavia con ricorso, in linea di massima, a due sottocodici diversi), ma che è destinata a sparire non appena l'operazione di transcodifica operata nella messa in scena trasformerà l'aspetto verbale delle indicazioni didascaliche, convertendole in messaggi non verbali».

²¹ R. SALSANO, *Pirandello. Scrittura e alterità*, Firenze, Franco Cesari, 2005, p. 43.

trasposizione, ma il concetto riportato nei suoi studi si avvicina all'immagine epifanica di Salsano. Entrambi convergono sull'idea di creazione che parte da un testo, ma si evolve attraverso una trasformazione molto complessa in cui convive, secondo Grande, la dualità autoriale,²² tra chi scrive il testo drammaturgico e chi firma la regia. Se in passato queste forme autoriali erano considerate indipendenti, oggi questa dualità si annulla dando vita ad una ricca generazione di autori/drammaturghi/attori che incarnano e fondono non solo questa bidimensionalità, ma anche una complessa e necessaria funzione tridimensionale. Questo è il passaggio ulteriore che ci può far comprendere perché i testi drammaturgici contemporanei, e le relative didascalie, si presentino in una veste apparentemente poco evoluta, ma in realtà propongono un aspetto importante dell'evoluzione del testo drammaturgico contemporaneo che rivela la necessità di portare in scena e in lettura elementi altri.

La narrazione letteraria e quella drammaturgica sembrano non bastare più a sé stesse e alle volontà dei nuovi autori-attori-registi che incarnano in un'unica persona funzioni un tempo distinte. Le esigenze economiche, la crisi editoriale, la carenza nei progetti economici, spingono i drammaturghi contemporanei ad assumere più ruoli: i loro testi certamente risentono di questa condizione.

La drammaturgia contemporanea sembra proporre, sempre più frequentemente, una compresenza tra la didascalia propriamente detta, come elemento legato alla deissi, e la didascalia letteraria che rimane solidamente ancorata al testo e che subisce sulla scena una doppia transcodificazione: dal testo letterario all'interpretazione dell'attore che creerà, a sua volta, il gesto dopo aver rielaborato l'informazione. Questo accade quando autore e regista coincidono, oppure quando autore, regista e attore rappresentano la stessa persona. Nel caso di un autore e di attori con ruoli separati, quest'ultimi dovranno interpretare la lunga didascalia narrativa, rielaborarne le ricche informazioni e trasformarle in azione scenica.

La creazione di numerosi testi teatrali contemporanei nasce spesso da attività laboratoriali, dalla creazione sul palcoscenico, attraverso un percorso ribaltato rispetto alla norma scrittoria: pertanto il testo drammaturgico potrebbe essere creato dopo che lo spettacolo abbia preso forma. Allora,

²² Cfr. M. GRANDE, *Scena, evento, scrittura*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 93.

anche in quel caso, la didascalia narrativa potrebbe essere inserita successivamente, nata dall'osservazione dell'autore/regista durante le prove e durante il percorso di costruzione e di elaborazione dello spettacolo.

Giovanni Cappello, pur ammettendo sia possibile e frequente ritrovare anche nella didascalia lo stile di un autore letterario cimentatosi nella scrittura del testo teatrale, o che abbia trasformato una novella in testo drammaturgico – esempio famoso è appunto Pirandello –, non ammette però «l'accanita ricerca formale nella didascalia», che «è segno che l'autore drammatico ha frainteso il tipo di operazione che stava compiendo».²³ La didascalia, dunque, è scrittura “di servizio” e tale, secondo Cappello, deve rimanere, così come è importante sottolineare la totale distinzione tra il TD, inteso come testo drammatico, e il TS, cioè il testo per lo spettacolo. Secondo lo studioso, inoltre, non è ammissibile considerare il valore letterario di un testo drammaturgico, offrendone erroneamente al lettore una fruizione impropria:

Il TD, spesso letto dagli appassionati di teatro, richiede al lettore un'abbondante attività fantasmatica, se non altro perché questo fruitore improprio, per l'abitudine che lo lega al teatro, sarà indotto ad immaginare le condizioni di realizzazione della scena che legge, più di quanto non abbia l'abitudine di fare quando legge un romanzo. Tuttavia ciò che induce il fruitore del TD alla lettura, oltre alla sua passione per il teatro, è il fatto che il dialogo completamente scritto ha un valore letterario che ne consente una fruizione impropria, solo parzialmente analoga a quella della lettura di un qualunque testo narrativo.²⁴

Cappello sottolinea la mancanza di autonomia della didascalia rispetto alla battuta alla quale è fortemente legata e sottomessa, non prevedendo, dunque, un'evoluzione della stessa in altra forma.²⁵ Non parliamo di trasformazione totale, bensì di convivenza di parti letterarie e di parti drammaturgiche in osmosi perfetta, in un testo a tutti gli effetti teatrale, ma

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, p. 88.

²⁵ *Ivi*, p. 90: «La dialetticità dei termini consiste in sostanza nel rilevare che in ogni funzione della battuta (eccettuato ovviamente il mimo), e che dall'altra parte in ogni TD la battuta è portatrice della didascalia, almeno nella sua forma implicita».

con lunghi inserti letterari, contenuti nelle didascalie o con funzione di didascalia.

Le scelte narrativo/drammaturgiche che ritroviamo nei testi teatrali contemporanei sembrano risolvere il problema posto in evidenza da Cappello, fornendo al TD una valenza fortemente letteraria che rende libero l'autore di dare nuova forma alla didascalia, transcodificandola attraverso la deissi, o mettendola in scena come parte integrante del copione, o mantenendola viva nel testo per una fruizione meramente letteraria. Queste scelte sono il prodotto di un processo di creazione che, oggi, può rispettare o ribaltare del tutto l'ordine TDL→TD→TS.

La distinzione netta tra battuta e didascalia sembra affievolirsi o sparire in scena,²⁶ mentre la distinzione tra testo letterario e testo drammaturgico sembra convivere pacificamente in una forma ibrida.

All'interno della didascalia narrativa contemporanea troviamo non solo note di regia e indicazioni di deissi e mimesi, ma vere e proprie sequenze di un racconto, caratterizzate da frequenti passaggi descrittivi, che mettono in luce aspetti del pensiero e del ragionamento del personaggio, del suo punto di vista e dell'azione pregressa e futura, mettendo il lettore davanti ad un meccanismo facilmente riconducibile a quella tipologia di testo narrativo che presenta un autore omodiegetico e onnisciente: inevitabile soprattutto se l'autore scrive sapendo che sarà anche l'interprete del suo personaggio. Ma non solo: Gigi Livio, infatti, percepisce un ulteriore passaggio all'interno della drammaturgia moderna, affermando che l'autore drammatico scrive per il pubblico, ossia per un particolare spettatore che ha in mente nel momento in cui scrive il suo testo teatrale, anch'esso inteso come letterario a tutti gli effetti. Se le didascalie servono come indicatori funzionali per la scena, esse sono certamente fornite al regista e agli attori che inevitabilmente le tradiranno, transcodificando l'azione sul palcoscenico. Ciò che invece sottolinea Livio è la forte presenza autoriale

²⁶ Ivi, p. 89: «Tra battuta e didascalia esiste quindi una discontinuità che non è solo individuabile nell'opposizione testo poetico/testo funzionale. Essa appare infatti in tutta la sua portata quando si constata che la battuta scritta subisce una modifica di canale, che implica anche l'utilizzazione di significanti diversi (un significante acustico al posto di quello grafico), pur mantenendo la natura verbale del codice utilizzato. La didascalia, invece, si traduce in una serie di segni appartenenti a un codice non verbale, e che utilizzano quindi canali e significanti diversi ed eterogenei».

proprio all'interno delle didascalie, espressamente "donate" dall'autore al lettore e al pubblico per stimolare la loro fantasia. L'autore è, dunque, consapevole che le didascalie assumono un obiettivo ben preciso che esula dal tradimento scenico.²⁷

Didascalia narrativa e didascalia teatrale: studi a confronto. L'autore letterario-teatrale e l'autore/attore. Da Pirandello a Ruccello, attraverso Sciascia

Negli anni Ottanta, Giovanni Cappello si mostrava scettico nel considerare l'eventuale natura narrativa della didascalia,²⁸ il cui valore letterario, secondo lo studioso, sembra accidentale, non voluto;²⁹ in particolare, il dialogo all'interno del TN, testo narrativo, è considerato elemento relativo e secondario, perché in presenza o assenza di dialoghi, la storia narrata viene comunque compresa. All'interno del TD, testo drammatico, invece, il dialogo è fondamentale, e con esso le didascalie che instaurano, secondo la funzione originaria, un rapporto simbiotico con la battuta. Il dialogo di una novella non rivela la stessa funzione del dialogo teatrale che conduce il racconto inevitabilmente verso la scena, assumendo una funzione deitica.³⁰

Quello che accade all'interno dei testi drammaturgici contemporanei pone certamente in relazione la dimensione verbale/narrativa con la dimensione deitica: notiamo, però, che in alcuni momenti o in alcuni casi la sottomissione della didascalia alla battuta appare meno esplicita, o addirittura annullata, a causa della predominanza della natura narrativa di alcune

²⁷ G. LIVIO, *La scrittura drammatica. Teoria e pratica esegetica*, Milano, Mursia, 1992, pp. 30-35. Cfr. anche A. BARSOTTI, *Sulla «scrittura drammatica» tra teoria e pratica*, «Ariel», IX, 1, Gennaio-Aprile 1994, pp. 75-82.

²⁸ CAPPELLO, *Valore e funzione della didascalia drammatica* cit., p. 95: «Ciò che però in questa sede ci interessa è mettere in evidenza i limiti di una lettura che creda di vedere nella didascalia il residuo di una funzione narrativa non del tutto cancellata, e che mantenga quindi l'ingenua equivalenza tra battuta e dialogo da una parte, e tra didascalia e parola del narratore dall'altra».

²⁹ Ivi, p. 99.

³⁰ Ivi, p. 97.

didascalie molto estese che assumono una certa autonomia all'interno del testo drammaturgico.

Cappello individua una certa stimolazione prodotta dalle “lacune”, che forse dovremmo definire ellissi: se nel testo letterario sono simboliche e funzionali all'immaginazione, ma costruite *ad hoc* e volute dall'autore, nel testo teatrale sono necessarie per stimolare la deissi e, successivamente, l'immaginazione scenica.³¹ Nel caso dei testi teatrali contemporanei le lacune sembrano in parte colmate attraverso lunghe didascalie narrative che aggiungono elementi descrittivi di varia natura, funzionali non solo al racconto scenico. Questa caratterizzazione stimola maggiormente il lettore che usufruisce a pieno del testo, anche in assenza di visione dello spettacolo, rivelando quella prospettiva bidimensionale del testo drammaturgico contemporaneo che questo saggio sta indagando.

Gli studi contemporanei sul testo drammaturgico, e in particolare sulla didascalia, ribaltano completamente la visione di Cappello, considerando, dunque, forti tracce e testimonianze di natura letteraria all'interno di alcune didascalie. In particolare, Silvia De Min sottolinea fortemente la natura soggettiva della didascalia, perseguendo un tipo di discorso che tiene conto sia del ruolo che della funzione della didascalia fino ad oggi, – ma anche delle sue evoluzioni e tipologie –³² affermando che

soprattutto a partire dalla drammaturgia otto-novecentesca il carattere di soggettività entra con prepotenza nella scrittura didascalica: l'autore

³¹ Ivi, p. 98. Sull'argomento anche SALSANO, *Pirandello. Scrittura e alterità* cit., p. 44, che riprende il discorso di “mancanza”, di lacune appunto, che solo la narrativa può colmare: «Ma se la didascalia focalizzando un limite fra reale oggettivo e reale immaginario che può essere parallelo al *trait-d'union* fra letteratura o narrativa da una parte, teatro dall'altra, può saldare agevolmente il modulo narrativo con quello scenografico dei propri enunciati quando si illustra la visione in atto del personaggio, altre didascalie presentano qualcosa che solo la narrativa o ben più specificatamente la narrativa può offrire, il riferimento cioè ad un'affettività colta dall'intimo, qualcosa che sfugge alla stessa visibilità».

³² S. DE MIN, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, ArchetipoLibri, 2013. La studiosa parte dalla definizione di didascalia riportata da Silvio D'Amico nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* (S. D'AMICO, *Didascalia*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, IV, 1954-1962: 1957, p. 654) ed arriva alle considerazioni di Emina Gegić (Cfr. E. GEGİĆ, *Dida. La didascalia nel testo drammatico*, Roma, Infinito Edizioni, 2008).

fa capolino tra le battute del testo drammatico. [...] Le didascalie ospitano la soggettività degli autori e il loro modo di intendere il mondo teatrale; in esse si ravvisano poi i rapporti che gli autori stessi intessono con registi, attori, spettatori, lettori. Si tratta di una prospettiva d'analisi messa in luce da molti altri studiosi che, nel definire le didascalie, sentono necessariamente di dover citare il ruolo dell'autore.³³

La studiosa ribadisce l'importanza della funzione della didascalia attraverso una particolare osservazione che oggi tiene conto dell'evoluzione di questo elemento testuale drammaturgico, ma non solo nella sua funzione tecnica propriamente teatrale. Pertanto, è fortemente condivisibile il suo punto di vista che approfondisce ed individua una costante presenza di «un progressivo incremento della letterarietà didascalica, la cui prima conseguenza facilmente riscontrabile è una dilatazione dello spazio occupato dalla didascalia sulla pagina»; non a caso il riferimento proposto dalla studiosa emerge prepotentemente nella scrittura teatrale di Pirandello e nelle sue “didascalie letterarie”, o meglio, in quelle didascalie estese che mettono fortemente in comunicazione il testo letterario con quello teatrale, attraverso un rapporto diegetico/mimetico.³⁴

Nel 1978 Achille Mango, analizzando gli atti unici di Pirandello e la funzione delle didascalie in questi testi, si chiedeva se effettivamente la didascalia potesse essere considerata, non solo per l'autore agrigentino, ma per tutti gli autori teatrali, un abbozzo di progetto, una scrittura scenica

³³ Ivi, pp. 21-24. Anche Maria Künzle Brügger affermava, già nel 1952, che la figura del regista, tra Ottocento e Novecento, ha assunto un'importanza storico-artistica tale da influenzare anche le stesure dei testi e le loro caratteristiche. Cfr. KÜNZLE BRÜGGER, *Le didascalie nel teatro di Pirandello* cit., pp. 154-155: «se il drammaturgo è il creatore della favola da rappresentarsi, esso però non è quasi mai sufficiente a dare di tale favola una realizzazione scenica adeguata; raramente autore e regista coincidono in una unità di persone e di attitudine tecnica». Oggi sappiamo bene che questa distinzione non è più rilevante.

³⁴ Ivi, pp. 31-32: «Il testo ha subito negli anni numerose trasformazioni e le didascalie nella versione finale risultano molto più accurate, a più alto tasso di letterarietà appunto: il supporto didascalico approfondisce la psicologia dei personaggi e dell'intero dramma, arricchisce con sfumature realistiche ambienti e gesti. [...] Certamente all'incremento di letterarietà corrisponde una presenza maggiore delle componenti diegetiche nel dramma e sarà per questo fondamentale cercare di capire come ogni autore risolva i punti di contatto tra mimesi e diegesi».

allo stato embrionale e potenziale, evidenziando quella presenza autoriale analizzata dagli studi contemporanei.³⁵

Ilaria Mingioni ribadisce l'innovazione dell'uso e della struttura nelle didascalie teatrali pirandelliane, riportandone una definizione e una descrizione ben precise:

Tutto questo di certo innova l'aspetto delle didascalie, che ora rilevano non tanto informazioni pragmatiche non verbalizzabili nei dialoghi, relative alla contestualizzazione o ai vari tipi di deissi, ma piuttosto dettagli "astratti", che non possono essere oggettivati sul palco, ma solo in qualche modo forse filtrati dal regista, interpretati dagli attori, evocati dal lettore.³⁶

La studiosa rivela di non avere «una reale competenza in tecniche drammaturgiche e scrittura per le scene» e quindi fonda la sua osservazione sull'ipotesi che anche l'autore agrigentino «concepisca il testo ausiliario nel disegno generale dell'opera e a seconda della diversa epoca culturale, con un'attenzione rivolta a dove finisca la funzione meramente strumentale, dove inizi quella estetica (e letteraria), come si scelgano le strutture sintattiche, il lessico, come in generale si differenzino a livello di lingua i due piani strumentali».³⁷

Recuperando la "confessione" della Mingioni, in effetti, un punto fondamentale di questa osservazione è l'attenzione rivolta alla contestualizzazione storico-culturale che influenza notevolmente i drammaturghi di tutte le epoche e, soprattutto, il tipo di fruizione che l'autore ha previsto per un testo ausiliario e un elemento meta-testuale come la didascalia.

L'influsso della Prima Guerra mondiale si rivela, secondo Vicentini, il motivo scatenante che ha spinto definitivamente Pirandello alla produzione drammaturgica, con un primo accenno tra il 1910 e il 1915, ma anche la sua «partecipazione alla vita delle scene, intervenuta a far data dal 1925».³⁸ Lo studioso afferma che l'avvento della guerra spinge l'autore

³⁵ Cfr. MANGO, *Funzione della didascalia nell'atto unico* cit., p. 165.

³⁶ MINGIONI, *A parte* cit., p. 108.

³⁷ Ivi, p. 110.

³⁸ P. BOSISIO, *La parola e la scena. Studi sul teatro italiano tra Settecento e Novecento*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 370.

siciliano a trascendere dalla semplice forma letteraria: a causa delle note esperienze personali e familiari, oltre a quelle artistiche, Pirandello si orienta, forse ingenuamente, forse consapevolmente, verso la forma teatrale che dona una potenzialità maggiore alla scrittura letteraria, ponendo inevitabilmente e consapevolmente in convivenza il testo e l'azione.³⁹ L'autore agrigentino rifiuta l'immagine del suo tempo, caratterizzata da bruschi e violenti cambiamenti, e si orienta invece verso una trasformazione naturale, indispensabile e onnicomprensiva, che avviene attraverso la scena. Questo cambiamento necessita di strumenti particolari, pertanto la didascalia ne rammenta e ne caratterizza il piano di intersezione e di connettività.

Brügger, già alla fine degli anni Cinquanta, definiva alcune operazioni, riscontrabili all'interno dei testi teatrali pirandelliani, come «inframmettenza delle didascalie narrative e psicologiche», citando anche gli studi di Musti Lo Vecchio, di cui la studiosa riproponeva la definizione di «legaccioli narrativi», sebbene fossero considerati dallo studioso dei difetti riversati nel dramma e provenienti dalle novelle.⁴⁰ Brügger ribadiva che la natura letteraria che affiora nei testi teatrali pirandelliani, in particolare nelle didascalie:

[...] non è antiteatrale. Chi ha assistito a una rappresentazione di Pirandello molto meno rileva i difetti dell'opera di chi la legge a casa sua, tranquillamente, meditandola. Il grande successo avuto dal suo teatro non è certo dovuto all'entusiasmo delle folle trascinate dalla facile e commovente avventura, ma al riconoscimento che, anche da un punto di vista tecnico, l'opera è veramente teatrale.⁴¹

Raffaele Morabito affronta il carattere narrativo delle didascalie pirandelliane con peculiarità e fermezza, non lasciando adito a nessun dubbio:

³⁹ C. VICENTINI, *Pirandello. Il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 56: «Durante l'atmosfera traumatica, elettrizzante della guerra, (Pirandello) scompiglia i procedimenti creativi consueti della scrittura e li trasforma. Oppone ostacoli insormontabili all'espressione letteraria che non riesce più a contenersi nei limiti della parola scritta, ma si proietta irresistibilmente verso la voce, il suono, il grido».

⁴⁰ KÜNZLE BRÜGGER, *Le didascalie nel teatro di Pirandello* cit., pp. 158-160.

⁴¹ *Ibidem*.

[...] Venendo all'uso specifico che Pirandello fa delle didascalie nei suoi drammi, c'è da rilevare anzitutto il loro carattere tendenzialmente narrativo. Esse non si limitano ad indicare gesti e movimenti o a ritrarre oggetti o persone, ma spesso sembrano imbastire dei veri e propri racconti che si incastonano tra le battute. Infatti l'autore mentre formula le didascalie non solo descrive, ma anche interpreta, addita cause: mette comportamenti e parole in una prospettiva sequenziale, enunciando concatenazioni che sono di carattere narrativo.⁴²

Morabito mette a confronto realtà narrativa e realtà letteraria: le numerose didascalie pirandelliane riportano interi periodi tratti dalle novelle e il dualismo realtà immaginata/realtà concreta sembra decadere. Se nel testo narrativo viene evocata e descritta una realtà con i suoi personaggi, significa che questi elementi vengono semplicemente immaginati dal lettore; il testo drammaturgico, invece, descrive una realtà che realmente andrà in scena sul palcoscenico e che lo spettatore considererà vera in quel momento. Pirandello supera il problema inserendo didascalie e azioni che evocano la realtà, descrivendola con cura, ma non materializzandola in scena.⁴³ Secondo Morabito, quindi, il relativismo pirandelliano è uno dei motivi che ci conduce ad una fruizione trasfigurata ed evocativa del suo testo drammaturgico. Pertanto, anche le didascalie pirandelliane sono caratterizzate da quella letterarietà che, da un lato, fornisce al lettore elementi indispensabili, dall'altro crea una realtà che non si esplicita completamente sul palcoscenico, ma proprio per questo motivo stimola costantemente lo spettatore alle «[...] reazioni che un evento – magari verificatosi altrove, fuori di scena, e tale da condizionare tuttavia il presente – provoca nelle coscienze e nei comportamenti degli individui».⁴⁴

L'origine e la natura letterarie dei testi teatrali pirandelliani e dei loro strumenti, come le didascalie, sembrano apparentemente casuali. Successi-

⁴² R. MORABITO, *Parola e scrittura. Oralità e forma letteraria. Studi critici*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 93.

⁴³ Ivi, pp. 97-110: 105: «Il narratore descrive una realtà che suppone sussistere prima e al di fuori della narrazione, la quale ne costituisce un resoconto. Il testo drammaturgico, al contrario, prefigura un accadere che ancora non ha avuto luogo e che dovrà essere inverato dall'azione scenica. La narrazione, insomma, descrive dei fatti avvenuti; il dramma istituisce un mondo».

⁴⁴ Ivi, p. 115.

vamente Pirandello si mostra, invece, fortemente consapevole, recuperando in un'apparente forma ibrida la chiave per evocare ragionamenti e realtà inimmaginabili anche sul palcoscenico.

Concordano anche Bosisio e Vallone nel ribadire il carattere narrativo della didascalia pirandelliana, attraverso un'osservazione che inevitabilmente rileva periodi di evoluzione nella scrittura, segno, ancora una volta, che il drammaturgo agrigentino provasse a trovare una formula che fosse prettamente teatrale.⁴⁵ Bosisio afferma, infatti, che quel potenziale scenico, contenuto nei testi pirandelliani e testimoniato dalle didascalie, sembra rimanere in parte sopito soprattutto nelle prime stesure drammaturgiche, per poi esplodere prepotentemente negli anni Venti, quando Pirandello vive realmente la scena:

Nel gruppo di opere comprese tra *La morsa* (1892) e *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) la presenza di un corredo pur cospicuo di didascalie non incide, infatti, sulla natura di una drammaturgia ancora affidata al ruolo primario e direi esclusivo della parola, sicché anche la presentazione di ambienti e personaggi, o l'indicazione di elementi della gestualità e della recitazione si pongono come brevi intermezzi narrativi, materiali connettivi che contribuiscono a strutturare la pagina, saldando fra loro le situazioni dialogiche, senza nulla aggiungere alla vitalità scenica e alla potenziale teatralità del testo. Esse, dunque, si rivolgono al lettore piuttosto che al regista e rivelano, nella generica schematicità di certi inserti quanto nella sovrabbondanza puntigliosa di altri, il disinteresse di Pirandello nei confronti della rappresentabilità dei suoi primi lavori e forse anche la sua insufficiente dimestichezza con il linguaggio della scena.⁴⁶

⁴⁵ Cfr. A. VALLONE, *Le didascalie nel teatro*, in *Atti del Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani* (Venezia; Fondazione Giorgio Cini; Isola di San Giorgio Maggiore, 2-5 ottobre 1961), Firenze, Le Monnier (Pubblicazioni dell'Istituto di Studi Pirandelliani), 1967, p. 503. Lo studioso considera le didascalie pirandelliane «un esercizio di narrativa pura». Anche Vallone ribadisce la forte presenza dell'autore all'interno delle didascalie che nei testi drammaturgici firmati da Pirandello «non hanno il solito valore da ricondursi nell'ambito del loro ufficio e poi da espungersi dall'opera come puramente strumentali. Le didascalie sono invece una parte a se stante nelle commedie, su cui il commediografo scarica tutto quel che esorbita dalla tecnica del colloquio o gli si concede alla fantasia come diletto e probò».

⁴⁶ BOSISIO, *La parola e la scena* cit., p. 370.

È necessario, a questo punto del discorso, soffermarsi sul più recente contributo firmato da Claudia Sebastiana Nobili, la quale descrive le tipologie di didascalie pirandelliane, distinguendo tra quelle inserite in apertura di testo e caratterizzate da lunghe e ricche descrizioni ambientali, e quelle che approfondiscono la psiche e gli atteggiamenti dei personaggi, attraverso un originale e indispensabile lavoro di raffronto tra i testi, dalle novelle alla drammaturgia, tenendo conto dell'ipotesto e dell'ipertesto. Il lavoro della studiosa, infatti, rivela delle importantissime riflessioni che diventano punto di partenza e guida per l'analisi delle didascalie nella drammaturgia contemporanea. Sebastiana Nobili ribadisce con fermezza che la didascalia è il luogo in cui si conserva la voce del narratore, elemento che si rivela soprattutto nelle descrizioni dei personaggi e meno in quelle dei luoghi:

Nei primi scritti trasposti per la scena, Pirandello ricalca con precisione in didascalia le parole del narratore, camminando sulle sue orme; la consonanza fra i testi mette in luce la tecnica usata per la riscrittura: lo scrittore traspone la novella tenendola direttamente sotto gli occhi, e non affidandosi alla memoria, perché riscrivere significa anche ripetere, dove necessario, e se c'è uno scarto rivela una volontà, ma un errore di approssimazione. [...] Non necessariamente però la didascalia riprende le parole del narratore: può anche ripeterne i concetti chiarendoli, sintetizzandoli o approfondendo ciò che nella novella era solo uno spunto senza successivo sviluppo. [...] Lo sviluppo della didascalia non si limita però a un semplice approfondimento di temi già contenuti nella novella: mano a mano che Pirandello lavorerà in teatro, le sue didascalie si faranno più complesse, più articolate, fino ad occupare una parte importante del testo drammatico, estendendosi per intere pagine, susseguendosi continuamente.⁴⁷

Attraverso queste osservazioni, si giunge ad una solida considerazione: Pirandello trasforma in didascalie quelle parti che, all'interno delle novelle, sono destinate al narratore, fornendo una straordinaria e ricca anticipazione di eventi ed evoluzioni di cui potrà usufruire integralmente non solo il

⁴⁷ C. S. NOBILI, *Le didascalie nel teatro di Pirandello*, «Studi e problemi di critica testuale», 60, Aprile 2000, pp. 148-150.

lettore del testo narrativo, ma anche il lettore del testo drammaturgico, caratteristica, questa, che ritroviamo oggi persistente all'interno dei testi firmati dai drammaturghi siciliani contemporanei: considerare una duplice tipologia di lettore, o meglio, considerare l'esistenza di un lettore specifico di testi drammaturgici, è uno degli aspetti fondamentali di cui tener conto non solo nell'evoluzione della drammaturgia del Novecento, ma soprattutto oggi, in un'epoca orfana dell'editoria teatrale. Se il lettore pirandelliano, come afferma Nobili, ha la fortuna di conoscere in anticipo e con maggior ricchezza di particolari ciò che lo spettatore vedrà sul palcoscenico, nella drammaturgia contemporanea si manifesta il dubbio della mancata fruizione di tutti gli elementi narrativi che corredano il testo drammaturgico, perché, spesso, essi non compaiono del tutto in scena; si offre, dunque, al lettore la possibilità di una conoscenza più approfondita della storia, a differenza dello spettatore che dovrà "accontentarsi" della transcodificazione scenica caratterizzata dalle cosiddette lacune.⁴⁸ Questa osservazione è fondamentale in questo studio, poiché ci riporta al ruolo di autore/attore, inteso anche come autore di romanzi e di testi narrativi, attività, quest'ultima, che, non a caso, caratterizza fortemente l'esperienza e la formazione alla base della scrittura dei drammaturghi siciliani contemporanei.

Lo stesso Pirandello dibatte la questione della lingua drammaturgica, ponendo a confronto la lingua letteraria e quella prettamente teatrale, arrivando alla conclusione che il linguaggio attribuito ai personaggi dovrà essere adatto alla condizione e alla situazione, ma non per questo motivo sciatto o comune. L'autore agrigentino afferma, infatti, che il testo teatrale è un'opera letteraria vera e propria, equiparabile ai più importanti generi letterari, considerando la natura letteraria un modello di ricercatezza linguistica appropriata al contesto.

La letterarietà dei testi teatrali, in particolare delle didascalie pirandelliane, costituisce un elemento eterogeneo ricchissimo, che procede dalla matrice narrativa delle novelle e che viene influenzato dall'influsso del contesto storico, ma anche dalla sperimentazione nella scrittura, per arrivare alla forte presenza narrativo/autorale all'interno del metatesto drammaturgico. Le considerazioni pirandelliane sulla lingua teatrale, rielaborate e tratte da alcuni suoi saggi e pubblicate in un articolo *patchwork*, firmato

⁴⁸ Ivi, p. 152.

dallo stesso Pirandello, apparso sul «Il Messaggero della domenica» del 1918, chiariscono in qualche modo anche il discorso affrontato in questo studio:

Scrivere bene un dramma o una commedia non significa far parlare i personaggi in una forma letteraria, cioè in un linguaggio non parlato e per sé stesso letterario. Questo è scriver *bello*. Bisogna far parlare i personaggi come, dato il loro carattere, date le loro qualità e condizioni, nei varii momenti dell'azione, *debbono* parlare. E questo non vuol mica dire che ne risulterà un linguaggio comune e non letterario. Che significa “non letterario” se s'intende far opera d'arte? Il linguaggio non sarà mai *comune* [...]. Qui si dibatte ancora, in fondo, una vecchia barbata questione, che è veramente questione di lana caprina. E i signori autori drammatici, che la ricamano a provare la *non letterarietà* della loro fatica, dimostrano d'esser rimasti fermi a quella beata poetica del naturalismo che, come si sa, trasportata dalla Francia in Italia, doveva per forza urtare contro il famoso scoglio della lingua, la quale, cascata fuori come un oggetto, naturalmente nessuno riusciva a trovare.⁴⁹

I riferimenti che supportano uno studio originale ed approfondito dei testi firmati dai drammaturghi siciliani contemporanei non si soffermano solo sul modello pirandelliano, sebbene si possa ritenere quello più importante. In questo contesto, infatti, è necessario considerare anche il rapporto tra il testo letterario e la drammaturgia che è stato sviluppato successivamente da Leonardo Sciascia.

Come afferma Pietro Milone nel suo fondamentale studio sul rapporto Sciascia/Pirandello, approfondendo anche il controverso avvicinamento alla scrittura teatrale, e come ribadisce Erika Monforte nell'indispensabile e approfondita analisi dei testi teatrali sciasciani, il senso del teatro per l'autore di Racalmuto è profondamente sacrale, liturgico, evocativo, idealizzato.⁵⁰ Pertanto, quel processo che in questo studio è definito transcodificazione dal testo alla scena, osservando l'elemento cardine di questo

⁴⁹ LUIGI PIRANDELLO, *Teatro e letteratura* (a cura di A. Barbina), «Ariel», IX, 2, Maggio- Agosto 1994, pp. 102-103.

⁵⁰ Cfr. E. MONFORTE, *I teatri di Leonardo Sciascia*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2001, p. 7.

passaggio che è la didascalìa, con Sciascia assume la definizione di vera e propria «consustanziazione»:

In cosa consiste il pirandellismo di Eduardo, se Sciascia ne sottolinea quasi il rovesciamento rispetto a Pirandello? Nella «consustanziazione» che per Sciascia coincide, come abbiamo già visto, con l'idea stessa di teatro. Questa totalmente rinnovata concezione dell'immutata formula del pirandellismo di natura non ha più nulla da spartire con la realtà storica, folclorica e sociologica, della Sicilia ma molto ne ha, invece, con una concezione dell'arte che – come indica già la metafora sacra – riguarda il mistero delle parole che s'incarnano, che si fanno sangue e corpo di quei *personaggi* per mezzo dei quali, evidentemente, Sciascia riesce ora di nuovo a leggere l'opera pirandelliana (di cui essi sono, effettivamente, la via maestra).⁵¹

Inoltre, è certamente condivisibile l'osservazione di Erika Monforte:

i testi teatrali di Sciascia si dimostrano, però, meno convincenti rispetto alla restante produzione letteraria. [...] Sciascia drammaturgo sa ben costruire le scene culminanti: ma difetta nelle scene ponte, nei raccordi che solo chi ha praticato a lungo il teatro conosce. E appare poco a suo agio anche nell'impostazione generale del testo, nelle didascalie, nelle proporzioni, nella compiutezza dei personaggi.⁵² Sciascia, dunque, si dedica alla produzione di testi drammaturgici, di traduzioni, di riduzioni e di adattamenti, per arrivare alle sceneggiature cinematografiche, passando anche attraverso un importante periodo dedicato alla critica teatrale.⁵³ Gli aspetti di questa attività di scrittura teatrale appaiono eterogenei e instabili, «la ricerca intermit-

⁵¹ P. MILONE, *L'Udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano*, Manziana-Roma, Vecchiarelli, 2002, p. 118.

⁵² MONFORTE, *I teatri di Leonardo Sciascia* cit., pp. 8-11: «L'attività drammaturgica di Sciascia si rivela troppo esigua per permettergli di uscire dalla categoria, intesa in senso saviniano, del "dilettantismo" teatrale. Solo se avesse proseguito in quella vocazione vagheggiata in giovane età avrebbe potuto affinare la sua tecnica e manifestare appieno un talento che, appunto, necessitava di un banco di prova di più lunga e consistente durata».

⁵³ Cfr. MILONE, *L'Udienza. Sciascia scrittore e critico pirandelliano* cit.; V. FASCIA, *Il Teatro di Leonardo Sciascia. «L'Espresso» (1978-1983)*, in *Da un Paese indicibile*, a cura di R. Cincotta, Milano, La Vita Felice («Quaderni Leonardo Sciascia»), 1999, pp. 181-198.

tente di un lungo amore dichiarato»,⁵⁴ recuperando l'espressione della Monforte.

La letterarietà della drammaturgia di Sciascia appare costantemente non solo all'interno dei suoi testi teatrali, ma soprattutto negli adattamenti e nelle riduzioni che gli vennero richiesti.

Consideriamo l'opera *L'Onorevole*, in cui ritroviamo una caratterizzazione efficace del protagonista, il professore Frangipane, il quale diventerà onorevole, ruolo che lo trasformerà profondamente e che, di conseguenza, porterà ad un profondo cambiamento nel rapporto con la sua famiglia e con gli ambienti che lo circondano; Frangipane perderà l'interesse per la lettura.

In questo testo teatrale, più che negli altri firmati da Sciascia, l'utilizzo delle didascalie recupera una natura letteraria che affiora spesso anche all'interno delle battute affidate sapientemente ad alcuni personaggi.⁵⁵ In particolare, lo studio di Erika Monforte considera una natura fortemente narrativa soprattutto nelle didascalie che aprono i tre atti o tempi dell'opera citata, le quali appaiono fortemente descrittive, apparentemente sottoforma di indicazioni sceniche, ma eccessivamente ricche se destinate alla funzione di un metatesto drammaturgico.⁵⁶ Inoltre, la chiosa di queste didascalie sembra deviare improvvisamente sull'introspezione narrativa, che evidenzia l'atteggiamento e le azioni del personaggio, attraverso un leggero affiorare dei pensieri, attraverso la descrizione di atteggiamenti e di connotazioni fisiche, secondo uno stile riconducibile alla tecnica pirandelliana. La conclusione della didascalia che introduce il secondo tempo, per esempio, si affida alle considerazioni dell'autore, elementi che in scena non saranno certamente riportati e transcodificati, ma che sembrano memori

⁵⁴ MONFORTE, *I teatri di Leonardo Sciascia* cit., p. 7.

⁵⁵ Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *L'Onorevole, Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A.D., I mafiosi, Dialoghi*, in Id., *Opere*, I, *Narrativa-Teatro-Poesia*, Milano, Adelphi, 2012, pp. 1413-1629. Per il rapporto Sciascia-Manzoni-Pirandello nell'opera *Recitazione della controversia liparitana dedicata ad A.D.*, cfr. N. BORSELLINO, *Il giudice e la giustizia. Sciascia con Manzoni e Pirandello*, in *L'Enciclopedia di Leonardo Sciascia. Caos, Ordine e Caso*, a cura di P. Milone, Milano, La Vita Felice («Quaderni Leonardo Sciascia»), 2007, pp. 69-82.

⁵⁶ Cfr. MONFORTE, *I teatri di Leonardo Sciascia* cit., p. 117.

degli interventi manzoniani nel celebre romanzo o della meta teatralità autoriale pirandelliana.⁵⁷ È necessario, infatti, non dimenticare che il teatro, per Sciascia,

per la sua immediatezza, per il suo potere affabulatorio e per il tipo di coinvolgimento, emotivo oltre che razionale, che è in grado di creare, possa veramente veicolare una forte denuncia della società, possa divenire uno strumento importante attraverso cui sollecitare una discussione e confronto diretto col pubblico, che partecipa all'atto teatrale e recepisce in tempo reale il massaggio dell'autore.⁵⁸

Considerando, dunque, la funzione che l'autore siciliano attribuisce al teatro, nella sua scrittura drammaturgica sono in atto ulteriori processi che evidenziano fortemente la natura letteraria di una scrittura destinata alla scena: nel caso de *L'Onorevole*, Assunta, moglie del protagonista, assume il ruolo di portavoce del pensiero politico, filosofico e sociale dell'autore. Questa caratterizzazione, come evidenzia anche Monforte, si sviluppa e si manifesta attraverso l'attribuzione di particolari didascalie e anche attraverso il dialogo concitato con il marito, la cui mente è ormai offuscata dal ruolo politico assunto. La scena avviene in presenza del Monsignor Barbarino che cerca di capire perché la donna sia considerata pazza (non dimentichiamo il ruolo dei matti in tutta la storia del teatro, intesi come detentori di verità): Sciascia si sofferma sulla gestualità, insistendo con micro-didascalie, come se l'autore voglia essere sicuro che le sue parole siano comprese chiaramente dal lettore o dallo spettatore. Sciascia attribuisce ad Assunta anche numerose citazioni, riferimenti al *Don Chisciotte* e aspri attacchi al potere, attraverso un linguaggio inaspettato, fortemente letterario, quasi filosofico, impreveduto, se consideriamo la posizione e il livello culturale inferiori rispetto al marito professore e *Onorevole*. Pertanto,

⁵⁷ SCIASCIA, *L'Onorevole*, in Id., *Opere*, I, *Narrativa-Teatro-Poesia* cit., pp. 1413-1464: 1432: «Siamo all'indomani delle elezioni politiche del 1953. Sono passati dunque cinque anni: e Frangipane ne porta il segno. È quasi completamente calvo; il volto un po' più scavato, un po' più indurito. Ma veste con austera eleganza. Anche per gli altri personaggi che già conosciamo – Fofò, Mimi, Margano – si vede che sono passati cinque anni; e, con Sinatra, vestono tutti allo stesso modo, portano tutti lo stesso tipo di occhiali. Immutato è invece Micciché: l'ottusa, soddisfatta immutabilità degli imbecilli».

⁵⁸ MONFORTE, *I teatri di Leonardo Sciascia* cit., pp. 7-8.

questa è la dimostrazione di una forte prospettiva di lettura del testo, che, in qualche modo, sembra ridimensionare l'intenzione scenica, sebbene il tutto sia bilanciato da un riversamento copioso di micro-didascalie.⁵⁹ In contrasto, quando Assunta esce di scena, il testo si conclude con una fortissima connotazione meta teatrale, anzi una vera e propria caricatura della meta teatralità. Monsignor Barbarino, infatti, intima agli spettatori di fare silenzio, li cita, si rivolge apertamente a loro attraverso una lunghissima battuta arricchita da numerose didascalie di natura registica, che conducono e aiutano il personaggio a spogliarsi dell'abito talare, a presentarsi nelle sue vesti di attore e ad introdurre uno schermo cinematografico sulla scena. Nel finale ad effetto l'autore sembra voglia distogliere gli spettatori dalle forti affermazioni e considerazioni personali, soprattutto politiche, che aveva precedentemente affidato coraggiosamente alla voce del personaggio femminile.⁶⁰

La natura letteraria delle didascalie emerge anche all'interno della drammaturgia europea, nel passaggio tra Ottocento e Novecento: Ines Ravasini, per esempio, analizza i testi di Ramón María del Valle-Inclán y de la Peña, con un puntuale studio sulle didascalie⁶¹ che presentano evidenti riferimenti ad una natura letteraria; non a caso, alcune delle caratteristiche riscontrabili nello stile e nelle scelte riportate all'interno delle didascalie siciliane contemporanee, sembrano ricordare inaspettatamente le scelte dell'autore spagnolo. La drammaturgia firmata da questo autore, proprio per l'inserimento di didascalie «non di rado eccentriche, debordanti, spesso sconfinanti nei territori della narrativa, stilisticamente elaborate» era considerata in quell'epoca «irrapresentabile».⁶²

⁵⁹ Ivi, p. 121: «Notiamo qui un intensificarsi delle didascalie: cresce la preoccupazione dell'autore circa la resa dei personaggi. Le battute che Assunta pronuncia abbandonano a volte il ritmo e le espressioni del parlato, si fanno letterarie. [...] Assunta è personaggio vero, vivo, sentito perché è il portavoce del pensiero dell'autore, che nella di lei pazzia vuole essere riconosciuto».

⁶⁰ Cfr. SCIASCIA, *L'Onorevole*, in Id., *Opere*, I, *Narrativa-Teatro-Poesia* cit., pp. 1413-1464: 1462-1463.

⁶¹ Cfr. I. RAVASINI, *Oltre la rappresentazione: funzione della didascalia in Valle-Inclán*, in *Il teatro delle didascalie dal vaudeville a Beckett*, a cura di M. G. Porcelli, Pisa, Pacini, 2020, pp. 149-173.

⁶² Ivi, p. 150.

Il riferimento a Valle-Inclán, in questo contesto, è interessante perché mette in evidenza le scelte di un autore straniero che incorpora nel testo teatrale alcuni elementi tratti da racconti precedenti, «introducendo veri e propri segmenti narrativi nello spazio della didascalia che trascina nel dramma riferimenti a sensazioni, sentimenti, persino descrizioni e atteggiamenti non sempre traducibili in concreta azione scenica». ⁶³ Esattamente ciò che ritroviamo anche nelle didascalie di alcuni autori siciliani contemporanei.

Silvia De Min sviluppa il suo studio tenendo conto anche della seconda metà del Novecento, riportando alcune considerazioni sulle didascalie inserite all'interno dei testi caratteristici della Nuova Drammaturgia Napoletana, in particolare le didascalie di notevole estensione presenti all'interno degli straordinari testi di Annibale Ruccello. Emerge, a questo punto, un aspetto fondamentale di cui è necessario tener conto per procedere attentamente nell'analisi delle caratteristiche dei testi meridionali contemporanei, non solo siciliani: la studiosa afferma, infatti, che nel caso di Ruccello e di tutta quella generazione di autori-attori italiani, le didascalie esplicitano

⁶³ Lo studio della Ravasini ci fornisce delle indicazioni importanti e riscontrabili anche all'interno dei testi della drammaturgia contemporanea. Cfr. *ivi*, pp. 154-173: «Indubbiamente lo stile è narrativo, sebbene l'azione sia descritta attraverso gli occhi di un testimone che in presa diretta registra quanto accade (o istruisce su quanto deve accadere), si avverte palpabilmente anche la voce di un narratore onnisciente capace di leggere l'animo dei personaggi e presagire l'azione. L'intenzione narrativa trapela anche a livello stilistico nella prosa lirica e sapientemente ritmata, nel lessico ricercato, nell'atteggiamento abbondante, e nella struttura argomentativa che poggia su riprese e parallelismi. Non sorprende quindi che lo stile di tali didascalie sia stato definito "poetico" e avvicinato a quello di D'Annunzio e Maeterlinck. [...] Nelle sue didascalie Valle-Inclán non dà mai indicazioni precise: non sappiamo cosa ci sia a sinistra o a destra del palcoscenico, da dove entrino i personaggi, dove si collochino, quanti passi debbano fare, quali gesti esattamente compiano; né mai ci dice se una battuta vada pronunciata forte o piano. Nelle sue didascalie non appaiono né il verbo "dovere", né i verbi all'imperativo. Il suo è un teatro senza istruzioni, ma strabordante di segni, sollecitazioni, riferimenti culturali, ritmo, luce e buio, insomma di uno stile che va interpretato e che si fa via via modernista, impressionista, espressionista, *esperpéntico*. Da questo punto di vista, egli lasciava un grande margine di libertà a registi e attori. In attesa che anche per lui arrivasse un Appia o uno Stanislavskij a rendere giustizia al suo teatro».

le intenzioni interiori del personaggio, focalizzando su di esso: è questo il punto centrale di una riflessione che colga nella scrittura didascalica il duplice filtro di un autore che è anche interprete. [...] Sono legate ad una scrittura onnisciente le didascalie che seguono, tratte dalla prima dell'atto unico: l'eleganza formale del discorso e la costruzione sintattica, basata sull'ipotassi, mettono in luce ancora una volta come la pratica narrativa irrompa nel dettato didascalico.⁶⁴

Esempio eclatante è, appunto, *Ferdinando*, testo che nella sua interezza ricorda un vero e proprio romanzo, le cui didascalie, soprattutto le più estese, sembrano contenere non solo la voce dell'autore onnisciente, dunque anche narratore, ma soprattutto rivelano un'evidente presenza di lunghe sequenze descrittive di natura narrativa incapsulate all'interno di didascalie prosastiche, oltre che drammaturgicamente e tecnicamente teatrali.⁶⁵

Questi esempi dimostrano, naturalmente, che l'operazione pirandelliana non si è mai conclusa e che l'input fornito dall'autore agrigentino ha permesso la stesura di studi che ancora oggi osservano le variazioni e le sfumature di questo importante tassello drammaturgico, apparentemente considerato a lungo marginale, ma in realtà elemento indispensabile e veicolo delle trasformazioni ed evoluzioni della storia del testo teatrale.

⁶⁴ La studiosa analizza uno dei testi più importanti della produzione drammaturgica di Annibale Ruccello, *Le cinque rose di Jennifer*, cfr. DE MIN, *Leggere le didascalie* cit., p. 127.

⁶⁵ Cfr. ANNIBALE RUCCELLO, *Ferdinando*, Napoli, Guida, 1998. Sul *Ferdinando* si veda P. VESCOVO, "Per parti" e "a voce sola". *Sull'articolazione drammatica di Annibale Ruccello*, in «Un viaggio realmente avvenuto». *Studi in onore di Ricciarda Ricorda*, a cura di A. Cinquegrani, I. Crotti, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 199-210; M. PALUMBO, *L'angelo nero di Annibale Ruccello*, «Rivista di letteratura teatrale», 2017, 10, pp. 143-147; M. D'Amora, *Se cantar mi fai d'amore...La drammaturgia di Annibale Ruccello*, Roma, Bulzoni, 2012; D. TOMASELLO, *Ferdinando di Ruccello per Annibale Ruccello*, Pisa, ETS, 2011. Si tralascia, in questa occasione, il ricco elenco delle tesi di laurea e delle recensioni che si sono occupate dell'analisi di questo testo. Per un approfondimento sull'intera drammaturgia di Ruccello cfr. D. TOMASELLO, *Il fascino discreto della tradizione. Annibale Ruccello drammaturgo*, Bari, Edizioni di Pagina, 2008; A. RUCCELLO, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005; E. FIORE, *Il rito, l'esilio, la peste*, Milano, Ubulibri, 2002; L. LIBERO, *Dopo Eduardo. Nuova drammaturgia a Napoli*, Napoli, Guida, 1988.

Il caso della drammaturgia siciliana contemporanea: dall'innovazione pirandelliana ai testi di Emma Dante, Davide Enia e Rosario Palazzolo

Le didascalie dei drammaturghi siciliani contemporanei, in particolare quelle firmate dagli autori palermitani, sono caratterizzate da elementi ricorrenti: sono estese e poco sintetiche, spesso “dimenticano” la loro funzione scenica e ausiliaria ed emergono, dunque, come inserti narrativi che attirano l'attenzione del lettore su particolari fisici e psicologici del personaggio, su alcuni episodi pregressi che chiariscono le azioni drammaturgiche in corso e approfondiscono alcune situazioni, assumendo anche la funzione di digressioni.

L'attenta osservazione di queste particolari forme narrative o letterarie che si inseriscono all'interno delle didascalie fondendosi con esse, è frutto di un lungo studio condotto sulla drammaturgia siciliana contemporanea con l'obiettivo di delineare forme e tendenze di alcune specifiche “generazioni” di autori, attraverso una decennale osservazione degli spettacoli, affiancata dalla costante lettura dei testi pubblicati o inediti, quest'ultimi generosamente inviati e consegnati dagli autori tra il 2019 e il 2020.⁶⁶

In questo contributo sono stati presi in esame solo alcuni testi di autori palermitani, in particolare Emma Dante, Davide Enia e Rosario Palazzolo, poiché appaiono come gli esempi più eclatanti dell'evoluzione del metatesto ausiliario nella drammaturgia siciliana contemporanea.⁶⁷ In particolare, è fondamentale sottolineare che ogni autore preso in considerazione abbia prodotto parallelamente romanzi e scritture narrative:⁶⁸ questa è

⁶⁶ Cfr. E. FERRAUTO, *La drammaturgia siciliana contemporanea e il grottesco familiare: follia, solitudine e morte*, in *Antologia Teatrale. Atto secondo*, a cura di A. Lezza, F. Caiazzo, E. Ferrauto, Napoli, Liguori, 2021, pp. 257-287. L'osservazione della particolare natura ed evoluzione delle didascalie della drammaturgia siciliana contemporanea può essere, dunque, considerata una “deviazione”, una parentesi rispetto al percorso intrapreso durante la stesura del primo saggio, dedicato alla famiglia destrutturata presente all'interno del teatro meridionale contemporaneo e allo studio costante della scrittura teatrale siciliana.

⁶⁷ Nel caso di Palazzolo ed Enia parliamo di autori/attori, nel caso di Emma Dante parliamo di un'autrice/regista.

⁶⁸ Per la produzione narrativa della prima scrittrice cfr. EMMA DANTE, *La favola del pesce cambiato*, a cura di S. Raggini, S. Piscaglia, Santarcangelo di Romagna (Rn), L'Arboreto, 2007; EAD., *Via Castellana Bandiera*, Milano, Rizzoli, 2008; EAD., *Anastasia, Genoveffa e Cenerentola*, Milano, La Tartaruga, 2011; EAD., *Gli alti e bassi di Biancaneve*,

probabilmente una delle chiavi per accedere alla comprensione delle scelte drammaturgiche, in particolare quelle che riguardano la natura letteraria e narrativa delle didascalie.

La produzione letteraria di questi autori/attori/registi è particolarmente prolifica, ma ciò che emerge negli ultimi anni è una tendenza ad una maggiore frequenza di pubblicazioni, letterarie e drammaturgiche, soprattutto dopo i debutti teatrali. Questi autori hanno raggiunto una certa notorietà, non solo regionale, ma anche nazionale e internazionale, e hanno deciso di recuperare testi già scritti o di elaborarne nuovi. Pertanto, è indispensabile considerarli come drammaturghi che lavorano alla scrittura di racconti da cui, probabilmente, traggono anche i testi drammaturgici o viceversa, in una costante convivenza e commistione tra letteratura e drammaturgia. Si tratta di un rapporto prolifico e inscindibile e questo è il carattere univoco, originale e imprescindibile da cui partire.

L'esempio più evidente di didascalie estese, narrative e con caratteristiche e funzioni originali, è rappresentato da alcuni testi firmati da Emma Dante. La frequenza di questi inserti narrativi ha poi stimolato, successivamente, l'analisi di esempi simili, ma meno frequenti, riscontrabili anche all'interno di alcuni testi di Davide Enia e di Rosario Palazzolo. La drammaturgia palermitana, dunque, presenta una percentuale più alta di particolari scelte testuali che, a tratti, possiamo riscontrare, ma meno frequentemente, anche all'interno dei testi dell'autore messinese Tino Caspanello.

Consideriamo, dunque, all'interno di questo studio, i testi firmati da Emma Dante come punto di partenza e modello di riferimento per l'originalità mostrata nelle strutture e nell'uso di didascalie con funzione narrativa; *La trilogia della famiglia*, contenuta nella raccolta *Carnezzeria*,

Milano, La Tartaruga, 2012; EAD., *Le principesse di Emma*, Milano, Baldini+Castoldi, 2014; EAD., *E tutte vissero felici e contente*, Milano, La nave di Teseo, 2020. Per gli scritti del secondo autore palermitano, cfr. DAVIDE ENIA, *Rembò*, Roma, Fandango, 2006; ID., *Mio padre non ha mai avuto un cane*, Palermo, duepunti, 2010; ID., *Così in terra*, Milano, Dalai, 2012; ID., *Uomini e pecore*, Torino, EDT, 2014; ID., *Prima che il buio circondasse ogni cosa*, Bagheria (PA), Drago, 2016; ID., *Appunti per un naufragio*, Palermo, Sellerio, 2017. Per la produzione narrativa del terzo autore siciliano, cfr. ROSARIO PALAZZOLO, *L'ammazzatore*, Bologna, Perdisa Pop, 2007; ID., *Concetto al buio*, Bologna, Perdisa Pop, 2010; ID., *Cattiveria*, Bologna, Perdisa Pop, 2013; ID., *La vita schifà*, Cagliari, Arkadia, 2020; ID., *Con tutto il mio cuore rimasto*, Cagliari, Arkadia, 2021.

rappresenta l'esempio più importante per un'analisi sistematica.⁶⁹ Esempi di didascalie estese, con caratteristiche particolari e funzioni inedite sono riscontrabili in tutti i testi della trilogia: *mPalermu*, *Carnezzzeria*, *Vita mia*.

Queste didascalie, in particolare, rivelano una doppia natura: quelle riportate con grafia in corsivo e tra parentesi tonde, brevi e inserite all'interno della battuta, forniscono informazioni legate alla recitazione e all'azione, rispettando la funzione originaria del testo ausiliario; sono presenti, però, anche lunghe didascalie inserite all'interno del testo drammaturgico, con evidente funzione letteraria, sia per dislocazione, che per lunghezza e contenuti. Quest'ultime, infatti, forniscono indicazioni di tempo e di luogo, ma non sceniche, ossia informano il lettore – lo spettatore, infatti, pare sia momentaneamente escluso – su alcuni elementi che caratterizzano la vicenda vissuta dai personaggi e sui loro atteggiamenti. Attraverso queste digressioni narrative o riflessive, emerge prepotentemente anche il ruolo dell'autore onnisciente, spesso presente attraverso interventi personali espliciti.

La famiglia Carollo, che agisce in *mPalermu*, è descritta all'interno di una didascalia iniziale, ma inserita solo dopo le battute di apertura, in funzione esplicativa e chiarificatrice, in favore del lettore che ha necessità di colmare l'assenza visiva, immaginando le fattezze dei personaggi attraverso la lettura della descrizione. Questa didascalia è, in effetti, solo in parte funzionale all'azione scenica e informa il lettore che i personaggi sono interpretati da «cinque attori sul palcoscenico. Cinque parenti congiunti, ubbidienti a questa legge loro impressa. [...] Cinque attori che sono una famiglia e noi che li guardiamo».⁷⁰

La didascalia, in questo testo, descrive con accuratezza le relazioni parentali che sul palcoscenico forse appaiono trascurabili all'inizio dello spettacolo e rilevabili solo nel corso della messinscena. All'interno del testo drammaturgico vengono, invece, specificate accuratamente, come se l'autrice sentisse la necessità di sottolineare caratteri e legami inscindibili, in funzione della comprensione profonda del testo.⁷¹ L'attenzione alla descrizione narrativa è evidente, nonostante l'autrice ribadisca che «noi li guardiamo», stimolando l'immaginazione del lettore non solo da un punto

⁶⁹ EMMA DANTE, *Carnezzzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi, 2007.

⁷⁰ Ivi, p. 24.

⁷¹ *Ibidem*.

di vista prettamente narrativo, ma anche scenico; l'autrice, infatti, sembra fornire indicazioni registiche non solo agli attori, ma soprattutto ai lettori, informandoli su come potrebbero vedere in scena lo schieramento di tutti i personaggi, secondo una delle posizioni caratteristiche della poetica registica della Dante.

All'interno della stessa didascalia, che si estende tra due pagine per 26 righe, ritroviamo un linguaggio che vaga dall'italiano regionale agli inserti dialettali espliciti: i cinque parenti vengono descritti come «tutti priàti», cioè tutti contenti e propositivi, «si lanciano i vestiti facendo vuccirìa», cioè strillando e facendo chiasso.⁷²

La lunga didascalia si conclude con una potente riflessione dell'autrice, allontanandosi così da qualsiasi caratterizzazione narrativa o drammaturgica, ma avvicinandosi ad una certa letterarietà poetica. All'interno della didascalia, come accade frequentemente, l'autrice inserisce il pronome con funzione riflessiva "ci", affiancato al verbo cogliere. Da un lato la stessa autrice sembra coinvolta come membro dell'immaginaria famiglia Carollo, dall'altro sembra spingere il lettore ad affiancarsi a lei e ai suoi personaggi, in un coinvolgimento universale che accomuna tutti:

Varcare la soglia, mettere un piede dopo l'altro e andare. Fuori. Per strada. Camminare a testa alta. Imbottire la propria anima perché non voli via non appena la porta si spalanca. Inventare bugie per fottere il sentimento di insensatezza che ci coglie di fronte ad ogni gesto. Tutto è pronto, tra un po' si esce e cornuto chi abbassa lo sguardo: non c'è vergogna, né colpa. La

⁷² E. DANTE, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana* cit., p. 24. Cfr. FERRAUTO, *La drammaturgia siciliana contemporanea e il grottesco familiare* cit., p. 271: «L'attesa caratterizza l'intera messinscena e i personaggi tentano di uscire e di conoscere il mondo esterno, come se fossero in procinto di recarsi ad un pranzo domenicale. L'attesa rimane tale poiché i cinque personaggi ritardano costantemente l'azione dell'uscire fuori, attivando giochi, scambi ed azioni surreali che li costringono a ritardare il momento del contatto con il mondo esterno. L'ambiente descritto è serrato e la luce penetra attraverso le fessure delle persiane: l'impossibilità ad uscire sembra connaturata nei personaggi, soprattutto nei giovani, in quanto l'entusiasmo, sebbene teorico, sembra presente solo negli anziani. Il cambiamento, dunque, è rinviato più volte, fino a quando la Nonna Citta muore, rimanendo immobile. I giovani non decidono e non agiscono, tanto che l'ultima didascalia evidenzia l'immobilità e la perdita di speranza dei superstiti».

*dignità dei Carollo è la corona dei re. I parenti sghignazzano, si sfottono, ma fieri si ammirano.*⁷³

Certamente queste indicazioni rappresentano delle fortissime lacune sceniche che uno spettatore potrebbe cogliere solo attraverso una profonda e seria transcodificazione operata dagli attori che, su invito della stessa autrice, attraverso la didascalia, devono e possono lavorare sulla riflessione verbale/mimetica. Pertanto, grazie alle didascalie emerge quella progettualità laboratoriale che sta alla base e dietro i complessi spettacoli di Emma Dante.

Tutte le didascalie di *mPalermu* sono caratterizzate da inserti di vocaboli o modi di dire dialettali e da una tendenza al *cunto*, al racconto orale o al racconto in cui si aggiungono particolari, a volte anche non veritieri, per affascinare l'ascoltatore. Anche in questo caso è evidente che una tale didascalia non sia destinata prettamente alla scena, ma appare sottoforma di resoconto e relaziona ciò che gli attori hanno creato sul palcoscenico durante le fasi di costruzione dello spettacolo, attraverso una fruizione ribaltata che appare molto interessante ed originale.

All'interno del testo oggetto di analisi, la tendenza alla digressione narrativa appare soprattutto in una didascalia che racconta gli effetti miracolosi e vitali di una certa acqua contenuta all'interno di un bidone. L'assenza di forza vitale o di spinta verso l'azione, atteggiamento dimostrato costantemente da questi personaggi, sembra improvvisamente vinta dopo l'assunzione di questo liquido miracoloso. Anche in questo caso la didascalia assume funzione narrativa, descrivendo immagini grottesche e trasfigurate:

[...] è una festa. Se ne fottono di questo sciupio e babbiano: le femmine si schizzano l'acqua sotto le gonne e i maschi se la sputano in faccia. Dal bidone sgorga una cascata che si rovescia sul loro mucchietto di corpi mbriachi. Esce a getti l'acqua. Zampilla. S'infiltra nei pori della loro pelle, li accarezza e li schiaffeggia, li spoglia e li tuffa nel mare. Nudi e consumati.

⁷³ E. DANTE, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana* cit., p. 25. Da qui in avanti tutte le citazioni tratte dalle didascalie saranno riportate in corsivo e, in alcuni casi, in lingua siciliana, rispettando la grafia originale e le scelte dei drammaturghi. La traduzione in italiano delle didascalie in lingua siciliana sarà inserita in nota.

*Senza più zavorra, i parenti, leggeri, galleggiano sulle onde. Il nostro sguardo profana i loro corpi nudi ma zia Lucia non si vergogna mentre bagnata in pelle e ossa avanza verso di noi.*⁷⁴

L'originalità di questa didascalia conduce a numerose osservazioni: l'utilizzo del pronome "noi" inserisce l'autrice tra i personaggi, come se visse in prima persona l'esperienza, a dimostrazione di una particolare onniscienza autoriale. Inoltre, si rivolge agli spettatori, quindi il punto di vista considera la visione dalla platea verso il palcoscenico, poiché il personaggio della zia Lucia si avvicina a "noi spettatori", cioè al proscenio. Nello stesso tempo la didascalia fornisce determinate indicazioni di movimento anche all'attrice che dovrà avvicinarsi al pubblico e avanzare sul palcoscenico. Contemporaneamente il carattere narrativo riempie le lacune e aiuta il lettore ad immaginare non solo il momento del racconto, ma anche l'eventuale trasposizione sulla scena, a prescindere dalla effettiva visione dello spettacolo.

Ritroviamo caratteristiche simili e l'uso del "noi" anche all'interno dell'ultima didascalia di questo testo: «i quattro superstiti, sbandando, vengono verso di noi», a testimonianza di quanto analizzato e affermato fino ad ora.⁷⁵

Se le didascalie contenute nel secondo testo che dà il titolo alla stessa trilogia, *Carnezzeria*, sembrano ritornare alla loro funzione prettamente meta testuale e ausiliaria della scena, emerge però costantemente la tendenza ad una certa estensione e ad una natura narrativa sottesa. Queste didascalie, infatti, ritornano ad un linguaggio sintetico, eliminando gli inserti dialettali e riducendo la lunghezza dei periodi, nonostante si percepisca costantemente una tendenza narrativa che sembra sopita o nascosta per volere dell'autrice, ma che inevitabilmente emerge e sfugge, in alcuni passaggi e in alcuni momenti, mescolandosi con la scrittura scenica.

In particolare, il testo *Vita mia*, l'ultimo della trilogia, ritorna all'uso di didascalie in lingua italiana, eliminando ancora una volta gli inserti dialettali e orientando la scrittura verso una sintassi sintetica.⁷⁶ Nonostante

⁷⁴ Ivi, p. 63.

⁷⁵ Ivi, p. 70.

⁷⁶ FERRAUTO, *La drammaturgia siciliana contemporanea e il grottesco familiare...* cit., p. 272: «L'ultimo testo della trilogia, *Vita mia*, può essere definito una vera e propria

ciò, alcune didascalie appaiono estese e, soprattutto nei momenti di maggior tensione drammaturgica, il substrato narrativo-letterario sembra voler riemergere:

Chicco scende dal letto e, nel suo ultimo giro di giostra, si stacca dall'anima. Uccio lo insegue festoso e demente, la madre lo supplica di non fermarsi, Gaspere prende la bici e senza avvitare il bullone gliela offre con la speranza di riportarlo in vita, nella solita vita di sempre. Ma Chicco scappa, corre... è vivo e pazzo di gioia. Quando Uccio lo acchiappa e lo stringe a sé, Chicco, languidamente, gli scivola via e, sbattendo contro la bicicletta che come una calamita si ricongiunge a lui, il manubrio gli si conficca in petto. Il tempo è tornato indietro, nel preciso istante in cui Chicco perde la vita. Ogni cosa è al suo posto: la madre è in ginocchio davanti al corpo esangue del figlio che giace a terra vicino alla Graziella piegata e ammaccata.⁷⁷

Particolarmente originale è la scelta operata dall'autrice palermitana all'interno di un'altra trilogia più recente, *La trilogia degli occhiali*; il testo oggetto di analisi è *Acquasanta* che presenta un sottotitolo, *Pensiero in corsivo di un mendicante*, anticipando ciò che ritroviamo tra le battute.⁷⁸ Il testo presenta una struttura prosastica che non riporta la suddivisione tradizionale delle battute poste in colonna, ma appare come un flusso di pensieri. Le parti di testo identificabili con le didascalie si rivelano, in realtà, dei veri e propri "a parte", momenti, cioè, di riflessione che spingono il

"commedia della morte". I personaggi compongono una famiglia sbilenca, immaginaria, anch'essa malata per un certo verso: manca la figura del padre, la madre è vestita a lutto, sono presenti i tre figli. Nel corso della storia ci si accorge, così come evidenzia la prima didascalia, che il letto posto al centro della stanza è addobbato per una veglia funebre. Lo spettatore scoprirà, dunque, che Chicco, il figlio piccolo che gira su una bicicletta attorno al letto, in realtà è morto: i tre giocano a tuffarsi sul letto/catafalco che li attira come una calamita, fingendosi morti. Il dolore della madre è straziante e la metafora vita-gioco-illusione persiste costantemente. Se apparentemente la madre sopravvive al figlio, in realtà anche lei muore seguita dagli altri due figli, perennemente in vena di scherzi e di risate, nel grande e macabro gioco della vita. Tutti i personaggi, dunque, sono morti, ed è questa la scoperta sconcertante per lo spettatore, che pensa di assistere al dolore materno per un figlio morto, ma si rende conto, solo alla fine, della distruzione totale del nucleo familiare».

⁷⁷ E. DANTE, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana* cit., p. 164.

⁷⁸ EMMA DANTE, *Trilogia degli occhiali*, Milano, Rizzoli, 2011, pp. 13-34.

protagonista, 'O Spicchiato, unico personaggio, ad isolarsi in scena e a far sì che i suoi pensieri siano udibili solo dal pubblico, e quindi dal lettore.

L'autrice propone un testo che riporta con grafia in corsivo le riflessioni del personaggio e le azioni che egli impone a se stesso, elementi questi che occupano un'ampia percentuale del testo e che appaiono, a prima vista, come vere e proprie didascalie che sopperiscono ad alcune lacune. All'interno di questi momenti di riflessione lo stesso personaggio descrive ed elenca le azioni che deve compiere, come se diventasse regista di se stesso, osservandosi non solo all'interno, ma anche dall'esterno. L'autrice appare estranea a questa vitalità e indipendenza del personaggio stesso, pertanto, sembra superato apparentemente l'intervento dell'autore onnisciente.

Il testo appare connotato da una natura fortemente narrativa e lo stesso personaggio/protagonista incarna la funzione di narratore interno. Attraverso un flusso di coscienza rivela al lettore cosa stia accadendo, attivando un geniale meccanismo meta teatrale che stimola fortemente l'immaginazione di chi legge, trasferendo idealmente il lettore in platea:

La gente entra, prende posto davanti a me. Sono tutti qui per me! Abbasso lo sguardo facendo finta di niente ma io so lo so che mi vedono. Li guardo insistentemente con la supplica negli occhi. Ognuno di noi fa la sua parte. [...] Mi pulisco col fazzoletto ma la saliva di nuovo si riforma agli angoli della bocca.⁷⁹

All'interno della stessa trilogia ricordiamo anche il famoso *Ballarini*, in cui ritroviamo una scelta drammaturgica molto originale ed importante: in questo caso l'intero testo drammaturgico è costruito in forma di racconto, intervallato dalle battute dei due personaggi, Lui e Lei.⁸⁰ Tutta la struttura è costruita attraverso una lunga concatenazione di azioni, un elenco di didascalie con precise indicazioni sceniche che caratterizzano e rappresentano il *corpus* dell'intero racconto. La didascalia, quindi, non è riportata in corsivo, non appare all'interno delle battute, né può essere considerata come una parte di testo individuabile e distinta dalla drammaturgia, bensì diventa essa stessa protagonista e si trasforma in racconto delle vicende dei due personaggi. La natura didascalica dei periodi che costituiscono l'intera

⁷⁹ Ivi, pp. 13-19.

⁸⁰ Ivi, pp. 71-90.

narrazione emerge costantemente attraverso la frammentazione, la sintassi sintetica, l'utilizzo di frasi scarne, caratterizzate da elementi essenziali.

La messinscena di questo spettacolo è profondamente silenziosa, caratterizzata da un ampio apparato musicale e da poche battute pronunciate dagli attori. L'intero lavoro è strutturato attraverso il movimento del corpo ed è frutto della lunga procedura laboratoriale a cui è fortemente legata Emma Dante. Lo stile ricorda gli appunti di regia, nati sulla scena e funzionali ad essa, come se lo stesso racconto rappresentasse una lunghissima didascalia, intervallata brevemente da alcune battute che retrocedono a ruolo secondario, ribaltando la norma:

In due punti opposti della stanza ci sono due bauli aperti. Una donna molto vecchia è china sul baule più piccolo. Cerca, si sporge, perde l'equilibrio, finché con fatica si tira su. Tende la schiena e dal petto le scappa un rantolo. Ha in mano un interruttore collegato a un cavo elettrico. La donna schiaccia l'interruttore e sopra la sua testa si accende il firmamento. Una miriade di lucine appese al soffitto illuminano la stanza.⁸¹

Tra gli autori citati, si rilevano interessanti anche le didascalie tratte dal testo *Scanna*,⁸² firmato da Davide Enia: è necessario analizzare alcune scelte importanti da lui operate, tenendo conto della formazione cunitistica di questo drammaturgo/narratore/autore/attore.

Il testo in analisi è interamente scritto in lingua siciliana, didascalie

⁸¹ Ivi, p. 71. La citazione riporta le prime righe del testo, ad apertura del racconto drammaturgico. L'intero testo utilizza lo stesso stile e le stesse modalità di narrazione, pur intervallando alcune battute pronunciate dai due protagonisti, le quali rispettano la grafia e l'impaginazione da copione. La citazione non è stata riportata in corsivo perché, in effetti, non costituisce una vera e propria didascalia, sebbene contenga delle informazioni che all'interno di un testo drammaturgico sarebbero destinate al testo ausiliario. In questo caso i contenuti tipici della didascalia si espandono assumendo le caratteristiche e la forma di un testo narrativo vero e proprio.

⁸² FERRAUTO, *La drammaturgia siciliana contemporanea e il grottesco familiare* cit., p. 275: «*Scanna* è uno dei testi più interessanti di Davide Enia. I personaggi sono divisi tra adulti e bambini e tra gli adulti compaiono la madre, il nonno e gli zii, ma il punto di vista proposto è ancora una volta quello apparentemente infantile. Il padre è assente e si aspetta il suo immaginario ritorno. Il testo drammaturgico è diviso in momenti indicati attraverso i nomi dei Sacramenti che scandiscono degli pseudo-atti, diventando metafora della vita. Le didascalie, in questo come negli altri testi, assumono una natura narrativa».

comprese, eccetto le narrazioni legate al *cunto* vero e proprio, cioè le digressioni del racconto nel racconto veicolate attraverso gli stessi personaggi e che, inaspettatamente, sono riportate sia in siciliano che in italiano e graficamente in grassetto. Le didascalie presentano una sintassi apparentemente molto sintetica, coordinata attraverso paratassi e caratterizzata da frequenti elenchi di azioni, di personaggi o di oggetti, scelta che, a prima vista, sembrerebbe in effetti, veicolare indicazioni sceniche. In realtà, sebbene queste didascalie contengano preziose indicazioni rivolte ad un eventuale attore, dobbiamo ricordare che l'autore è anche interprete di questo testo. Questo significa che le didascalie riportate si fanno portavoce certamente di una funzione ausiliaria del testo drammaturgico, ma in realtà sono caratterizzate da quella forma ibrida e complessa che è la narrazione cuntistica, permeata attraverso i metatesti drammaturgici. Leggendo ripetutamente queste didascalie emerge, infatti, una costante attenzione alla metrica e al ritmo grazie alla scelta specifica di alcuni vocaboli e ad una ricerca meticolosa sugli accenti in lingua siciliano-palermiana, rivelandosi, dunque, dei preziosi contenitori. In questo caso possiamo considerare anche la possibilità che queste didascalie vengano riportate e recitate in scena, rese dunque vive e visibili. In effetti, sia Davide Enia che i cuntisti della nuova generazione, come lo stesso Gaspare Balsamo, considerano le didascalie come parti integranti della narrazione, attive in scena e funzionali nelle connessioni tra le parti del racconto.⁸³

Le didascalie firmate da Enia sono inserite nel testo drammaturgico in corsivo e distaccate dalle battute, rispettando, quindi, la grafia e la struttura originarie. La lingua è fortemente siciliana, il ritmo emerge costantemente, descrivendo sinteticamente azioni e luoghi in cui si muovono i personag-

⁸³ Per questi ed altri aspetti legati alla nuova generazione dei cuntisti siciliani cfr. D. TOMASELLO, *Playtelling. Performance narrative nell'Italia contemporanea*, Venezia, Marsilio Editori, 2021, ma anche cfr. E. FERRAUTO, *Tradizione orale, riferimenti letterari e fenomeni d'attualità: il cunto siciliano nella drammaturgia inedita di Gaspare Balsamo*, in *Lingua orale e parola scenica, risorsa e testimonianza*, a cura di V. Cantoni, N. Casella, Imola (Bo), Cue Press, 2018. Alcuni testi di Gaspare Balsamo non sono più inediti grazie ad una recentissima pubblicazione di G. BALSAMO, *Sotto il segno del cunto*, Spoleto (Pg), Editoria&Spettacolo, 2021. Per gli studi e l'evoluzione del *cunto* siciliano, è fondamentale la figura di Vincenzo Pirrotta, erede del maestro Mimmo Cuticchio e punto di riferimento per le nuove generazioni di cuntisti-attori-drammaturghi.

gi. L'oralità della narrazione, però, deve essere trasferita sulla pagina, deve essere, cioè, imbrigliata nella scrittura per poi esplodere attraverso la narrazione scenica. Queste didascalie, dunque, si presentano attraverso una forma molto complessa che, ancora una volta, diventa testimonianza di una fortissima presenza della soggettività e della volontà autoriale. Possiamo, dunque, considerarle come dei contenitori eterogenei che ingannano il lettore mantenendo "esternamente" una struttura canonica, ma nel loro oggettivarsi sul palcoscenico sembrano liberarsi da ogni regola e da ogni vincolo drammaturgico, dando libero spazio all'espressione dell'autore.

Tra le didascalie contenute nel testo *Scanna*, due, in particolare, appaiono più estese e sembrano mostrare degli intenti narrativi che si evolvono attraverso una sintassi ritmica che ci ricorda, come detto, la tecnica del *cunto*. Una è collocata all'inizio del racconto drammaturgico ed è molto diversa dalla didascalia di apertura, quest'ultima funzionale ad una prima indicazione di luogo. La didascalia di cui ci occupiamo, invece, descrive i personaggi, i loro atteggiamenti e le azioni ripetitive che sembrano scandire ritmicamente il racconto, attraverso onomatopee sottese, riproducendo il ritmo non solo sulla pagina, ma immaginandolo anche in scena:

*Si sente 'u scruscio di cu sta cercando quàcche cosa nni tasche, poi 'u scruscio du cirina ca si addùma, poi 'u scoppiettio d'u cirina ca addùma una candela e n'atra ancora. I voci pigghiano luce e corpo. Zio imbraccia una fisarmonica. I fimmine: 'a madre, 'a zia, cugina hanno borse nni mani. Primo figlio tiene 'a mano d'u nonno, secondo figlio, terzo figlio, cugino hanno i candele nni mani. 'N tierra, sparsi a mùzzo: coperte, bottiglie chine d'acqua, mozziconi di candele spenti, una bacinella, fasci di carta. C'è puru un tavolo cu quattru sedie e un tavolo chiù nico cu una sedia, nicariedda puru chidda. Secondo figlio inizia ad addumàre e posizionare candele in tutt'u spazio, che è illuminato pi' tutto 'u tempo sulu dalla tenue luce ballerina d'i candele.*⁸⁴

⁸⁴ DAVIDE ENIA, *Scanna*, in Id., *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2005, pp. 101-155: 106: «si sente un rumore di chi sta cercando qualche cosa nelle tasche, poi un rumore di un cerino che si accende, poi lo scoppietto di un cerino che si accende, una candela e un'altra ancora. Le voci prendono luce e corpo. Zio imbraccia una fisarmonica. Le donne: la madre, la zia cugina, hanno delle borse nelle mani. Primo figlio tiene la mano del nonno, secondo figlio, terzo figlio, cugino hanno le candele nelle mani. A terra, sparsi a caso: coperte, bottiglie piene di acqua, mozziconi di candele spenti, una bacinella, fasci di carta. C'è anche un tavolo con quattro

Un'altra didascalia introduce il racconto nel racconto, ossia il momento in cui la madre abbandona le sue occupazioni ripetitive, svolte all'interno del rifugio antiaereo e, invogliata dai presenti, soprattutto dai bambini, comincia il *cunto*. Il racconto nel racconto è espresso in lingua siciliana e italiana, ma è anticipato da un'estesa didascalia in lingua siciliana: in questo caso, il ritmo sembra affievolirsi ed emerge una sintassi meno frammentata, i cui i periodi sembrano dilatarsi attraverso un flusso narrativo che conduce a considerare questa didascalia un estratto di un racconto vero e proprio. La frammentarietà viene "addolcita" inserendo connettivi e agganci che dilatano le frasi e le rendono fruibili al lettore, la lingua è siciliana, ma sembra epurata, quasi italianizzata. Pertanto, il lettore riesce a immaginare come si svolgerà la scena e l'attore apprende ciò che dovrà transcodificare sul palcoscenico: la commistione tra drammaturgia e narrazione, però, viene arricchita da un ulteriore punto di vista originale, quasi cinematografico, che immortalata registicamente l'immagine e i movimenti, come all'interno di una sceneggiatura filmica:

*'A madre inizia 'u cunto in maniera mnemonica, ma quasi subito s'appassiona al narrato e 'u cunta con crescente passione. Durante 'u cunto d'a madre a volte 'i parole da storia vengono ora mormorate ora dette in modo antìcchia cchiù sostenuto dai picciriddi, che 'i sanno pressocché a memoria tutte quante. Infatti: secondo figlio e terzo figlio, ma pura cugino e a tratti primo figlio e cugina scandiscono in perfetto sincrono 'u testo cuntato da madre.*⁸⁵

L'ultimo esempio è tratto dal testo *'A cirimonia*, firmato dall'autore e attore palermitano Rosario Palazzolo.⁸⁶ In questo caso la didascalia torna

sedie e un tavolo più piccolo con una sedia, molto piccola anche quella. Secondo figlio inizia ad accendere e a posizionare le candele in tutto lo spazio, che è illuminato continuamente solo dalla tenue luce ballerina delle candele».

⁸⁵ Ivi, p. 113: «*La madre inizia un cunto in maniera mnemonica, ma quasi subito si appassiona al narrato e lo racconta con crescente passione. Durante il cunto della madre a volte le parole della storia vengono ora mormorate ora dette in modo un po' più sostenuto dai bambini, che le conoscono pressocché a memoria tutte. Infatti: secondo figlio e terzo figlio, ma anche cugino e a tratti primo figlio e cugina scandiscono in perfetto sincrono il testo raccontato dalla madre*».

⁸⁶ ROSARIO PALAZZOLO, *'A cirimonia*, 2008. L'autore mi ha generosamente inviato il testo prima del debutto scenico, dunque, è da considerarsi inedito poiché mai pubblicato.

alla sua funzione originaria, sebbene si presenti in forma estesa. Questo testo è ricchissimo di didascalie inserite in parentesi tonda all'interno della battuta. L'unica didascalia estesa è posta all'inizio del copione. L'autore sembra "ossessionato" dalla precisione del gesto e dell'azione, dalla pronuncia della battuta, tanto da disseminare didascalie in tutto il testo, affiancando le battute a piccole e continue indicazioni registiche.

La prima didascalia si estende tra due pagine in 24 righe ed è preceduta da un'ulteriore indicazione dell'autore attraverso una *Nota 1*, in cui specifica con accuratezza le scelte musicali, e da una *Nota 2*, in cui fornisce indicazioni sulla recitazione dei due attori in un preciso momento dell'azione.

Considerando la natura inedita di questo testo, non sappiamo se effettivamente una sua futura pubblicazione potrebbe snellire e rimodulare le indicazioni iniziali, ma bisogna tener conto del fatto che in questo spettacolo Rosario Palazzolo non è attore. Il binomio autore/attore qui si trasforma in autore/regista, scelta consapevole e posta a priori, così da caratterizzare il testo e le indicazioni in didascalia che, inevitabilmente, si moltiplicano, come appunti e note di regia.

La didascalia estesa, posta ad apertura del testo, descrive con accuratezza di particolari non solo il luogo, le luci e gli oggetti di scena, ma soprattutto i due personaggi, la loro voce, gli abiti, il tipo di atteggiamento, anche lo sguardo, permeando una sottile tendenza verso la natura letteraria di tale descrizione.⁸⁷ L'autore sembra voler accertarsi che chiunque

L'opera ha debuttato a luglio 2020, durante il Napoli Teatro Festival Italia 2020, con la regia ed interpretazione di Enzo Vetrano e Stefano Randisi. Lo spettacolo ha vinto il Premio Associazione Nazionale Critici Italiani 2020. Questo spettacolo è oggi co-prodotto dal Teatro Stabile di Catania e dal Teatro Biondo di Palermo.

⁸⁷ Ivi, pp. 2-3: «*Nell'oscurità, si muovono due personaggi. Il primo, 'U masculu, sul fondo della scena, spalle al pubblico, è un uomo sui quarant'anni, in pantaloni e canottiera. Sta terminando di vestirsi. Vicino a 'U masculu, 'A fimmina, anche lui spalle al pubblico disposto sul fondo della scena. Il buio fa in modo che i movimenti di entrambi i personaggi siano più intuiti che visti. Al centro, sempre sul fondo, vi è un ammonticchiamento di vestiti da donna e cianfrusaglie varie. Poco a lato, un piccolo mobile con diversi ninnoli rotti e un vecchio giradischi. Al centro, in proscenio, vi è una torta con due candele accese; le due candele sono a forma di numeri (3 e 0: un 30, insomma); la torta è posta su uno sgabello. La luce arriva da lì. A destra e a sinistra della torta, due sedie; quella di destra è disposta al contrario, con la spalliera che dà sul pubblico. 'U masculu è cieco. Ha modi burberi, a tratti crudeli, ossessionati; ostenta*

interpreterà i suoi personaggi e reciterà questa storia conosca perfettamente ogni singolo particolare. La presenza numerosa di didascalie conferma quella volontà di autorialità che, in questo testo, emerge preponderante e non ha, stavolta, una caratterizzazione narrativa, bensì registica: l'attenzione minuta ai particolari costituisce il libretto di istruzioni per il lettore, il quale ricostruisce lentamente il mosaico, a differenza dello spettatore che usufruisce dell'immediatezza della visione. Palazzolo parla con il lettore, gli fornisce ogni singolo elemento descrittivo, favorendo certamente anche gli eventuali attori che leggeranno questo copione e che ne transcodificheranno le informazioni.

Gli esempi riportati all'interno di questo contributo sembrano riassumere e raccogliere le possibili forme che, all'interno della drammaturgia contemporanea, la didascalia e il testo stanno valutando e rielaborando. In questo studio si è posto l'accento soprattutto sulla drammaturgia siciliana, analizzando delle particolari e persistenti forme e caratteristiche che sono riscontrabili anche nella drammaturgia meridionale italiana, in particolare in quella calabrese, fortemente legata alla narrazione e a quel tipo di recitazione che racconta attraverso la presenza di un autore/narratore/attore.⁸⁸

La didascalia sembra assumere, dunque, un ruolo rinnovato ed originale, non solo all'interno della scrittura, liberando l'autore da schemi e limiti, ma soprattutto in scena, personificandosi.

Questo studio analizza in corso d'opera dei cambiamenti che potrebbero intraprendere ulteriori percorsi alternativi o perseguire questo

gesti duri e eccessivamente frenetici. Da folle. Le linee del viso conservano una rabbia antica. La voce è roca e marcata. Inquietante. Cammina orientandosi con un bastoncino bianco. 'U masculu è vestito con abiti lisi. Una giacchetta nera da smoking; sotto la giacca, una canottiera; un pantalone più chiaro sporco in più punti; un papillon colorato. 'A fimmina, invece, è un uomo mansueto, lo sguardo pacifico, quasi da ebete. La voce sottile e mai insolente e i movimenti garbati faranno in modo che il pubblico senta per lui una simpatia immediata. 'A fimmina è vestito da sposa e si sistema continuamente il velo (sotto il vestito s'intravedranno dei pantaloni con i risvolti). Porta una parrucca mesciata, un caschetto corto non troppo appariscente. Ha sul collo una curiosa fasciatura. La vestizione durerà qualche minuto. Nel frattempo, le strofe della canzone divengono più veementi, così come il pigiare dei tasti sul pianoforte. Più le note si succedono più 'U masculu si fa furente. Si muove freneticamente, fa gesti ampi e nervosi, è al colmo dell'aspezzazione: la filastrocca lo indispette. Appena, non ne può più, urla».

⁸⁸ Alcuni riferimenti importanti sono Saverio Tavano (nonostante sia siciliano, utilizza il dialetto lametino), Saverio La Ruina, Lorenzo Praticò, per citarne alcuni.

indirizzo; ciò che è importante identificare è quella linea che congiunge l'innovazione apportata da Pirandello, ma soprattutto quell'importante spartiacque rappresentato dalla figura dell'autore/attore che si afferma nella seconda metà del Novecento.

Quanti Pulcinella.
Annotazioni sulla vitalità della maschera

Antonia Lezza

La maschera di Pulcinella è stata – come è noto – oggetto di studio e di attenzione da parte di storici del teatro, storici della filosofia, antropologi, storici delle tradizioni popolari, ma anche degli storici della lingua e dei dialettologi.¹

Un testo che certamente rappresenta un punto di arrivo ineludibile per Pulcinella è il volume *Pulcinella. Il mito e la storia* di Domenico Scafoglio e Luigi M. Lombardi Satriani.² Particolarmente efficace il capitolo introduttivo (*Ritorno di un eroe comico*) in cui Scafoglio si muove nell'ambito di una comparazione interculturale, superando non solo letture localistiche, ma anche l'ipotesi di una storia di Pulcinella mediterraneo o europeo alla luce di "altre storie". In effetti il cosiddetto *revival* di Pulcinella – e

¹ S. DI GIACOMO, *Cronaca del teatro San Carlino*, a cura di G. Doria, Napoli, Berisio, 1967 (1891); E. ROMAGNOLI, *La commedia di Pulcinella nell'antica Grecia*, «La lettura», XIV, 2, Febbraio 1914, pp. 111-122; A. G. BRAGAGLIA, *Pulcinella*, Roma, G. Casini, 1953; R. DE MAIO, *Pulcinella. Il filosofo che fu chiamato pazzo*, Firenze, Sansoni, 1989; B. CROCE, *Pulcinella e il personaggio del napoletano in commedia*, introduzione di B. Nicolini, Napoli, Grimaldi, 1990 (1898); F. C. GRECO (a cura di), *Pulcinella maschera del mondo. Pulcinella e le arti dal Cinquecento al Novecento*, Napoli, Electa, 1990.

² Il volume è stato pubblicato nel 2015 dalla Casa Editrice Guida e riprende quasi interamente l'edizione precedente L. M. LOMBARDI SATRIANI, D. SCAFOGLIO, *Pulcinella. Il mito e la storia*, Milano, Leonardo, 1992.

Scafoglio si sofferma su questo aspetto – aveva coinciso con il cosiddetto “Nuovo Rinascimento” di Napoli, che si proponeva come “capitale della cultura europea”. «Il volume *Pulcinella*» – scrive Scafoglio nell’introduzione alla riedizione dell’ottimo volume – «non era estraneo al clima di revival, ma nasceva, nel 1992, dalla convinzione che la vita di Pulcinella era soprattutto, nel vasto patrimonio di esperienze, simboli, codici, riti, forme di vita e di pensiero depositati in una sterminata produzione, ai nostri giorni scarsamente conosciuta, di teatro comico e in gran parte del folklore campano, soprattutto carnevalesco, oltre che nelle rappresentazioni intellettuali, e che occorreva entrare in questo universo, antico di quattro secoli, portandovi dentro, pulsante e vibrante, il senso, ancora presente e vivo, della vita napoletana». ³ Non è giusto, pertanto, parlare di Pulcinella operando generalizzazioni che possono diventare fuorvianti perché la storia di Pulcinella è “plurima e multiculturale”. La storia di Pulcinella è fatta di aspetti diversi, e poi esistono quelle che Scafoglio definisce «trasformazioni areali, regionali, nazionali», senza dimenticare le presenze comiche pulcinellesche in Europa e nel bacino del Mediterraneo. ⁴

Nel volume, accanto all’origine della maschera, alla sua anatomia, al gesto, alla sua percezione e diffusione, ampio spazio è dedicato, e questo è l’ambito letterario, per così dire, più originale, alle pulcinellate e in particolar modo agli aspetti salienti del personaggio di Pulcinella dal Seicento al Novecento, includendo nell’analisi Petrolini, Viviani e Eduardo. Il volume, attraverso un’analisi ricca e articolata, si chiude su Eduardo, mentre occorre, ed è quello che si propone il presente contributo, dimostrare la presenza di Pulcinella anche nella produzione teatrale posteduardiana, attraverso una serie di esempi, di testi e di testimonianze.

In effetti, se da una parte è universalmente riconosciuto il ruolo di Pulcinella nella storia della Commedia dell’Arte, nell’Opera buffa e in gran parte del teatro del Settecento, dall’altra forse non si è sufficientemente indagato sulla sua presenza nel teatro Novecento ⁵ né tantomeno sull’influenza di Goldoni e della sua Riforma su Cerlone, per esempio, di cui parla

³ Ivi, p. XI.

⁴ Ivi, p. XIII.

⁵ In particolare, il capitolo quattordicesimo *Resurrezione e morte: Viviani e De Filippo*: ivi, pp. 515-523.

Scafoglio.⁶ Cerlone, infatti, riprese una commedia di Goldoni in cinque atti in versi martelliani, *Il padre per amore* (1757), e vi inserì il personaggio di Pulcinella in un rifacimento che intitolò, riprendendo il gusto secentesco, *Sopra l'ingannatore cade l'inganno*.⁷

In effetti il riferimento alla maschera di Pulcinella è presente in alcune opere goldoniane, in particolare in alcuni drammi per musica come *L'Arcadia in Brenta* rappresentato a Venezia nel teatro di Sant'Angelo per la Fiera dell'Ascensione del 1749. Questo dramma giocoso è una parodia delle Accademie del tempo, in particolare attraverso il protagonista, Messer Fabrizio Fabroni, Goldoni condanna la mania delle villeggiature che mandavano in rovina chi voleva godere di tali piaceri, ma non poteva sostenerne le spese.

All'interno de *L'Arcadia in Brenta* i sette Arcadi organizzano la recita di una commedia all'improvviso; Fabrizio Fabroni interpreta il ruolo di Pulcinella secondo i canoni della Commedia dell'Arte con una serie di battute riconducibili al repertorio dei comici meridionali, che riscuotevano sempre un gran successo. In questo caso Goldoni attinge inequivocabilmente dalla tradizione delle pulcinellate che lui ben conosceva.⁸ Anche nel dramma giocoso *La conversazione* (1758) c'è la maschera di Pulcinella, confermandone la presenza ineludibile nella tradizione teatrale settecentesca.⁹

Non sarà superfluo a questo punto ricordare che Goldoni non giunse mai a Napoli, pur avendo più volte progettato di visitarla, perché la città «era l'unica città italiana che poteva con Venezia ambire ad una funzione di capitale teatrale e che con Venezia d'altronde condivideva molteplici affinità o – sarebbe forse meglio dire – elettive complementarità».¹⁰ Inoltre è opportuno ricordare che molti personaggi goldoniani sono napoletani,

⁶ Ivi, pp. 443-450.

⁷ Cfr. A. LEZZA, *Goldoni e Napoli: luoghi comuni e luoghi del senso teatrale*, in *Oltre la Serenissima, Goldoni, Napoli e la cultura meridionale*, Giornata di Studio (9 settembre 2008, Benevento Città Spettacolo – XXIX^a edizione), a cura di A. Lezza, A. Scannapieco, Napoli, Liguori, 2012, pp. 43-62: 56.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Ivi, p. 2.

dal più famoso Don Marzio de *La bottega del caffè* a Fabrizio e il Cavaliere de *Il Campiello*.¹¹

La riforma goldoniana aveva messo in crisi l'esistenza delle maschere che vengono ridimensionate e trasformate in tutta la penisola, ma Pulcinella costituisce un esempio diverso perché ha una vitalità indiscussa in ambito regionale e diviene la maschera nazionale di Napoli e l'espressione più autentica della tradizione comica partenopea.¹² Da Cerlone, attraverso Cammarano, Altavilla e Petito, Pulcinella sopravvive nel corso dell'Ottocento, nel Novecento, invece, assume forme e connotati diversi acquistando un carattere fortemente metateatrale. In Petrolini, ma soprattutto in Viviani e in Eduardo, Pulcinella diventa un elemento ineludibile, su cui lavorare, cimentarsi, ragionare. Petrolini interpretò Pulcinella con la tecnica del Varietà, sulla base della pulcinellata classica in *Pulcinella guardiano di donne* di Petito. Anche Viviani riprese il personaggio di Petito (*So muorto e m'hanno fatto tornà a nascere*), manipolandolo e trasformando l'atteggiamento del buffone, disimpegnato e spesso sovversivo, in un costante rifiuto nei confronti di una realtà ipocrita e egoista. Rispetto all'originale, Viviani compie una vera e propria riscrittura, dando al testo una struttura assolutamente autonoma. Nel testo originale, quello di Petito, prevale una certa semplicità strutturale, una freschezza dialogica dei personaggi che si muovono in un contesto ben definito, reale, nonostante la commedia affronti il tema della metempsicosi e si sviluppi attraverso una serie di affermazioni spesso banali, in un dialetto che rivela una elementarità e una semplicità espressiva. Nella riscrittura di Viviani – il copione si intitola *Siamo tutti fratelli* – prevale l'elemento serio, talvolta anche drammatico. Il Pulcinella di Viviani supera i limiti della commedia di Petito da cui procede. Il nuovo Cetrulo non ha nulla del finto tonto, credulone, edonista dell'originale petitiano, poiché vive tutte le contraddizioni del suo personaggio che si muove tra la capacità e l'incapacità di adattarsi alla realtà, agli eventi, alle situazioni così come si propongono.¹³ In particolare, circa la rivisitazione della maschera di Pulcinella e della sua interpretazione, potrebbe ravvisarsi

¹¹ Sui riferimenti a Napoli e sui personaggi "napoletani" cfr. LEZZA, *Goldoni e Napoli: luoghi comuni e luoghi del senso teatrale* cit., pp. 43-62.

¹² Cfr. LOMBARDI SATRIANI, SCAFOGLIO, *Pulcinella. Il mito e la storia* cit., p. 443.

¹³ Cfr. A. LEZZA, *Da Petito ad Eduardo. Dal testo alla scena*, in *Lingua e lingue nel teatro italiano*, a cura di P. Puppa, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 213-242: 216.

un aspetto forse non trascurabile secondo cui Pulcinella può essere inteso come metafora del teatro napoletano che, in quegli anni (gli anni '30) attraversava un momento non facile. In effetti, proprio in quel periodo, il teatro di Viviani non ebbe quell'accoglimento che meritava, a causa della censura del Regime.¹⁴ L'altro testo viviano, *L'ombra di Pulcinella* (1933), affronta il tema della decadenza della maschera «in un'epoca in cui di Pulcinella non si vuole più sentir parlare e l'appellativo di *Pulcinella* lo si usa per i peggiori insulti ed i peggiori paragoni».¹⁵

Il testo, in tre atti, ha una trama ben delineata con un preciso intento didascalico. Vicienzo I ha un figlio, Vicienzo II, che vuole assolutamente fare il *Pulcinella*, ma il padre si oppone al suo progetto ambizioso, sia perché ritiene la scelta del figlio rischiosa, sia per un'evidente rivalità. Nel secondo atto della commedia la scena, dalla misera casa del povero Vicienzo, si sposta in una trattoria di campagna, dove disegnato sulla parete c'è un Pulcinella che l'oste vuole far cancellare perché passato di moda, non si usa più! Dopo lo spettacolo, che non ha avuto purtroppo alcun esito positivo, entrano i comici affamati mentre Vicienzo canta davanti ai comici commossi:

Pulicenella Pulicenella,
 ch'hè fatto ridere na vita sana,
 pure p' 'a maschera napulitana
 tramonta 'a stella!

Na voce ingenua, ca se cancella:
 già pare 'e n'epoca tanto luntana,
 spassosa e tipica gloria nustrana,
 nun sì cchiù chella!

'A ch'ire n'idolo,

¹⁴ *Siamo tutti fratelli* è un inedito; non è inserito nell'edizione RAFFAELE VIVIANI, *Teatro*, voll. I-V, a cura di G. Davico Bonino, A. Lezza, P. Scialò, Napoli, Guida, 1987-1991, vol. VI, a cura di A. Lezza, P. Scialò, introduzione di G. Fofi, Napoli, Guida, 1994, poiché sono state escluse, per scelta editoriale, tutte le collaborazioni, i rifacimenti, le rielaborazioni di autori precedenti. Viviani ha riscritto i testi di Molière, di Pirandello e di Russo: cfr. *ivi*, vol. VI, p. 107.

¹⁵ Cfr. G. FOFI, *Introduzione*, *ivi*, p. 15.

p' 'o stesso popolo
 sì nu scuntrufulo:
 Pulicene'.

E a n'ommo inutile
 p' 'o da' nu titolo,
 subito 'o chiammano:
 Pulicene'.

Ca tiene n'anima,
 chi te pò credere,
 chesta è na recita,
 Pulicene'.

E si vuo' chiagnere,
 faie sempre ridere.
 nun sciupa' lagreme,
 Pulicene'!¹⁶

Segue una serie di battute, mentre la gente inaspettatamente entra numerosa; entrano anche le autorità “i bei nomi del paese”.

Vicienzo è raggiante, l'impresario contento e meravigliato di tale affluenza di pubblico, tutto sembra che vada per il meglio, quando Vicienzo «con un lento gesto della mano, toglie il coppolone, toglie la maschera ed appare sofferente» – recita la didascalìa – e dice: «nun pozzo recita'». ¹⁷ L'impresario insiste perché si vada in scena, non c'è tempo da perdere perché il pubblico ormai attende incuriosito e «tanto ben disposto».

Il pubblico vuole vedere Pulcinella – afferma convinto l'impresario: «Pulcinella è un anonimo. Lo farà un altro, un attore stesso della compagnia; con la maschera in faccia chi volete che si interessi se sia questo o quell'altro». ¹⁸ Così Vicienzo II si fa avanti «sollecito e responsabile», dice la didascalìa, e afferma sicuro di sé: «'o facc' io!». ¹⁹ Nel finale che segna il successo dello spettacolo, Viviani insiste sulla reazione di Vicienzo che,

¹⁶ VIVIANI, *Teatro*, a cura di A. Lezza, P. Scialò cit., vol. VI, pp. 138-139.

¹⁷ Ivi, p. 149.

¹⁸ Ivi, p. 150.

¹⁹ *Ibidem*.

con rabbia, cerca di cancellare il ritratto di Pulcinella con la scopa, ma di Pulcinella resta la maschera che Vicienzo non riesce a far scomparire. Goffredo Fofi a ragione fa riferimento, nell'introduzione al VI volume del *Teatro*, all'ultima didascalia in cui Vicienzo getta la scopa e si abbatte mentre all'interno si ode una forte risata: «Un Ridi pagliaccio! Convenzionale, un po' ricattatorio. Un finale ad effetto per una commedia tutt'altro che banale, canto finale sul declino di una figura di tradizione che, Viviani lo sa con molta chiarezza, certo non morirà, ma altrettanto certamente non avrà mai più la funzione che ha avuta sino al tempo dello stesso Viviani, agli albori degli anni Trenta».²⁰

In effetti le osservazioni di Fofi sullo «smorire della cultura popolare napoletana senza valide alternative» sono condivisibili in parte. Fofi fa anche un riferimento pertinente a «convenzioni spettacolari più amorfe, senza profonde radici» come il cinema, ma la storia successiva smentirebbe la fine di Pulcinella?²¹

Anche ne *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo c'è il confronto tra un padre e un figlio.²² È ancora una volta il dibattito sulla morte di Pulcinella sviluppatosi sempre – nota Scafoglio – in momenti di grandi tensioni civili, in cui era forte il bisogno di liberarsi dei segni del passato:

L'errore, allora come negli anni Cinquanta, è stato quello di sottrarre Pulcinella al suo tempo e alla sua vita teatrale e di identificare più del gesto la maschera col popolo napoletano o con i suoi tratti giudicati negativi o positivi, assumendola conseguentemente come oggetto di

²⁰ Ivi, p. 16.

²¹ Rispetto all'avvento del cinema, numerosi sono i riferimenti nell'opera di Viviani in testi quali *Piazza Ferrovia*, *Eden Teatro*. Per quanto riguarda la vitalità di Pulcinella, invece, si pensi a un testo come *Pulcinella Stanco* di Ariele d'Ambrosio, a *Vita, morte e resurrezione* di e con Brunello Leone, a *Pulcinella e Compagnia Bella* di Paola Ossorio, un racconto a due voci con Giovanni e Matteo Mauriello, musiche di Gennaro Mazzocchetti. Si pensi, inoltre, al contributo di attori quali Beppe Barra, Lello Giulivo, Tonino Taiuti e di attrici come Lalla Esposito.

²² D'altronde Pulcinella rappresenta un elemento importante nella storia del teatro eduardiano; nel 1958 Eduardo riprende *A fortuna 'e Pulecenella*, con Pupella Maggio nel ruolo di Agnese. Grande successo! Nell'edizione del 1981 il ruolo di Agnese è affidato a Angela Pagano e Luca fa Pulcinella. In questa edizione Luca è più personaggio che maschera.

condanna o esaltazione, di identificazione o rifiuto. Occorreva invece restituire a Pulcinella la sua autonomia e guardare con più rispetto la sua irriducibile follia.²³

In questa direzione si muove uno dei testi più originali sulla Commedia dell'Arte e sull'attore: *Il ritorno di Scaramouche* di Leo De Berardinis, che si può definire un grande capolavoro. In effetti è importante soffermarsi proprio sul significato della modernità della maschera e sul rapporto tradizione/innovazione. Già in un interessante recensione de *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo De Filippo il grande critico Paolo Ricci, con intelligenza e originalità, nel recensire il testo di Eduardo, partiva da lontano ricordando che il 21 gennaio del 1954 Eduardo De Filippo, nell'inaugurare il San Ferdinando, con *Palummella* di Antonio Petito si riservò il ruolo di Pulcinella. Tutti pensarono che Eduardo, come aveva fatto prima Antonio Petito con Salvatore, volesse con quel gesto «sottolineare la continuità tra il suo teatro e la tradizione sancarlina». ²⁴ In realtà Eduardo, quella sera, «calcando sul suo volto amaro e scarno l'antica maschera di Pulcinella», scrive Ricci, «compiva un gesto dal significato ben diverso e quasi sacrilego; significato che, del resto, cominciò a chiarirsi nel corso di quella stessa serata, nelle scene di *Palummella* e nella recitazione *sgraziata di Pulcinella*»: ²⁵

Eduardo in effetti apparve come un Pulcinella non più servo obbediente, servizievole, sciocco, ma come un personaggio ironico, spietato, pungente e moderno. [...] Fu, insomma, il suo un Pulcinella-anti Pulcinella, e il pubblico che assisteva alla memorabile rappresentazione avvertì come un brivido alla schiena.²⁶

In effetti, Ricci vuole ribadire un aspetto che è molto interessante che cioè in *Palummella* agiva una maschera che voleva far trasparire il disprezzo di Eduardo verso un'interpretazione della plebe napoletana come massa alienata, passiva, incapace di un gesto di ribellione e di autonomia. Eduar-

²³ LOMBARDI SATRIANI, SCAFOGLIO, *Pulcinella. Il mito e la storia* cit., p. XIII.

²⁴ P. RICCI, *Il figlio di Pulcinella di Eduardo De Filippo*, «Il Contemporaneo», dicembre 1959, a. II, n. 20, p. 76.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Ivi, p. 77.

do non poteva trasferire il suo punto di vista in una commedia “antica”, doveva affidare a un nuovo testo, *Il figlio di Pulcinella*, il suo Pulcinella, un personaggio descritto senza infingimenti e senza alcun compiacimento. Pulcinella è un gigante innocuo che i politici corruttori e corrotti (il riferimento a Achille Lauro e al laurismo è evidente) riescono a tenere in pugno, a gestire come si vuole. Ma quello che più colpisce è che Pulcinella viene chiamato in causa solo quando è conveniente a un sistema corrotto che si serve di lui, che lo strumentalizza all’occorrenza. «Il Pulcinella di Eduardo» continua Ricci, e questo mi sembra molto originale, «è una maschera senza ambiguità; il suo dolore, la sua abiezione, li esprime senza riserve. Egli sa di essere un servo e lo dice. Non tenta neppure un gesto, un solo gesto, di ribellione». ²⁷

Eduardo ha scisso i due aspetti, la cosiddetta ambiguità di Pulcinella; ha contrapposto al Pulcinella disposto all’ubbidienza l’altro Pulcinella, fiero, coraggioso, non pronto a piegarsi. *Il figlio di Pulcinella* è figlio della guerra che ha dilaniato la città, rendendola un cumulo di macerie, di devastazione e di morte. ²⁸ Ecco perché è particolarmente suggestivo il passaggio della recensione, ma che ha il valore di un vero e proprio saggio storico-critico, in cui Ricci fa riferimento con grande acume critico a Lunačarskij e al suo studio su Pulcinella, «ispirandosi alle antiche farse pulcinellesche ma con gli occhi puntati sulle più spietate farse moderne». ²⁹ Ed in questo la commedia di Eduardo si ricolleggerebbe alle opere di Trinchera e di Cerlone, che sono il tramite tra il teatro napoletano del Settecento e il teatro illuminista europeo.

È davvero incredibile vedere come la poetica di un drammaturgo si possa riflettere in un personaggio/maschera qual è Pulcinella. È come se dovessimo costatare che Pulcinella rappresenti un luogo ineludibile della memoria, un elemento inconfutabile. Avviene così che molti drammaturghi – soprattutto di area meridionale – rileggano Pulcinella alla loro maniera e spesso secondo un percorso che si discosta dal loro comune linguaggio. È il caso di Viviani che si avvicina con scrupolo scientifico e con

²⁷ Ivi, p. 78.

²⁸ È la città lacerata dalla guerra così ben descritta da Moscato in opere come *Signuri, signuri, Luparella, Napoli* '43.

²⁹ RICCI, *Il figlio di Pulcinella* cit., p. 79.

un atteggiamento quasi subalterno, di remissione, al Pulcinella di Petito, riprendendo il testo che è un classico della drammaturgia napoletana del XIX secolo, o che affronta in un nuovo testo, *L'ombra di Pulcinella*, il tema della interpretazione, con richiami evidenti alla recitazione e al ruolo degli attori.

È il caso di Eduardo che attraverso *Il figlio di Pulcinella* parla di disagio familiare, un tema a lui molto caro, di guerra e di fame. È il caso di Manlio Santanelli che tralascia il suo percorso fantastico e surreale avvicinandosi a Pulcinella, per narrarne le vicissitudini e le difficoltà del suo viaggio da Napoli a Parigi. In effetti sono gli anni Ottanta del ventesimo secolo che segnano un profondo cambiamento, una forte volontà di sperimentare, di riprendere i testi in una evidente chiave metateatrale.³⁰

Pulcinella di Manlio Santanelli rappresenta un punto di arrivo molto significativo per il drammaturgo, per l'indiscusso successo del testo, per la collaborazione con un importante regista come Maurizio Scaparro e con un attore di talento qual è Massimo Ranieri. Il testo, nato da una sceneggiatura di Roberto Rossellini (*Pulcinella o le passioni, le corna e la morte* del 1987), si sviluppa secondo uno schema narrativo diverso rispetto alla poetica di Santanelli, manca quell'ironia che è una componente essenziale del suo teatro. Pulcinella è Michelangelo Fracanzani, che viaggia verso la Francia in cerca di successo e di fortuna. Mancano quegli elementi di esilità e di impercettibilità tipici dello stile del drammaturgo. Tutto è narrato e raccontato con scrupolo e attenzione. Il testo assume così il valore di testimonianza su Pulcinella, su Napoli e sulla cultura napoletana. Pulcinella si muove in spazi aperti, ma generalmente Santanelli predilige i luoghi chiusi, spesso claustrofobici e il testo si sviluppa attraverso dialoghi chiari,

³⁰ Nel 1981 viene messa in scena *Farsa* di Antonio Petito. È un'operazione originale (la ricerca dei testi è di Ettore Massarese, la regia di Antonio Calenda con una straordinaria Pupella Maggio). In *Farsa* confluisce una serie di pulcinellate tra cui la famosissima *Pulcinella creduto guaglione 'e n'anno* con Pupella Maggio nel ruolo di Pulcinella e Pietro De Vico in quello di Felice Sciosciammocca. Nel monologo "Pascariello portaceste" all'interno dello spettacolo, c'è un'ampia riflessione sul teatro. In quegli anni i registi più acuti non tralasciano certamente una dimensione metateatrale. Nel 1982 viene ripresa la *Lucilla costante* di Silvio Fiorillo con la regia di Roberto De Simone (un lavoro ineccepibile dal punto di vista filologico ma che non raggiunge i risultati sperati). Nello stesso anno Leo De Berardinis crea un testo di forte suggestione visiva che è *Getsemani*. Leo compare in scena vestito da Cristo; recita Dante e Leopardi con la maschera di Pulcinella. Pulcinella è la tradizione.

semplici, mentre il drammaturgo predilige l'incomunicabilità e la solitudine dei personaggi che ne deriva.³¹

Santanelli ebbe qualche riserva sulla messinscena del suo splendido testo, che è ancora inedito, e affermò in un'intervista molto significativa:

Indubbiamente l'esperienza del Pulcinella fu un'operazione pilotata. Lo spettacolo nacque da una scrittura commissionata che mi lasciò molto meno libero del solito. Principalmente da Massimo Ranieri e da Maurizio Scaparro mi è stato inibito l'uso di un vernacolo più forte, più carnale, diluendomi e stemperandomi la lingua. Il risultato fu un ibrido che si spostava su un côté intellettuale poco attinente alla maschera di Pulcinella. Io avrei voluto fare uno spettacolo più terragneo, ma feci male i conti, perché chi viene precettato da Scaparro, deve confrontarsi con il suo teatro fatto per sottrazione. Così io avrei voluto in scena un accumulo di materiali e lui invece li toglieva, io li nominavo nella battuta e lui pensava che non ci fosse bisogno di vederli. La paura del realismo lo porta a fare astrattismo dichiarato, laddove invece, secondo me, si può evitare il realismo anche nell'accumulo di materiale, come in genere nel gusto del barocco, o in quello post-moderno o, per esempio, nei film di Greenaway. Pulcinella quindi nasce da tensioni produttive alle quali non ho potuto cedere. Il risultato non mi appartiene né nel bene né nel male.³²

In questa operazione e rispetto al giudizio unanimemente positivo della critica sembra che ne faccia le spese proprio l'autore, come scrive in una recensione molto pertinente, il grande critico Aggeo Savioli, che con la sua impareggiabile onestà intellettuale rileva nello spettacolo uno stile troppo ricco di citazioni, troppo classico, poco dinamico, pur apprezzando, avendo letto l'originale copione, un prezioso gioco linguistico tra dialetto e lingua, che non è certamente un dato irrilevante.³³

³¹ Cfr. E. DENTATO, *Una maschera al di là degli stereotipi: il Pulcinella di Manlio Santanelli*, tesi di Laurea Magistrale in Letteratura Teatrale Italiana presso l'Università degli Studi di Salerno, a.a. 2018/2019, pp. 54-81.

³² P. PALLADINO, *Santanelli, Silvestri, Ruccello, Moscato. Il testo e la messinscena: quattro percorsi nel teatro napoletano degli anni '90*, tesi di Laurea presso l'Università degli Studi di Roma «La Sapienza», a.a. 1994/1995, p. 47.

³³ A. SAVIOLI, *Pulcinella esule per forza*, «L'Unità», a. 64, n. 40, 17 febbraio 1987, p. 13.

Non ultimo Enzo Moscato che procede per frammenti, in un gioco parodico, in cui Pulcinella si sdoppia continuamente, tra realtà e finzione, vita e morte, luoghi reali e luoghi immaginari. Moscato forse, però, tra tutti gli autori successivi a Eduardo, è quello che per stile si avvicina di più a una nuova maschera di Pulcinella, più che mai ambigua. Il testo³⁴ si apre con la citazione da *Al di là del bene e del male* di Nietzsche,³⁵ segue la descrizione dei becchini (*schiamurticielli*) che si sistemano al centro della scena, depositando a terra le loro piccole bare (*tavutielli*) dentro le quali si sistemano dopo averne chiuso i coperchi. Nel primo frammento Colombina si rivolge al suo doppio (Pulcinella-Colombina ovvero Pulcinella-Zeza): il suo tono è greve. Lo rimprovera aspramente; gli dice che l'ha cercato in ogni parte della città, la babelica, caotica, città di Napoli.

Seguono le due sospensioni, la prima in cui Pulcinella si sdoppia in Lao Tzé e poi in Auschwitz, qui ricorrono *topoi* cari a Moscato: fogna, rivoluzione, delirio universale, razza, forno crematorio. Nel secondo frammento compare di nuovo Pulcinella-Colombina (ovvero Pulcinella-Zeza). Qui Pulcinella, che si rivolge a Colombina chiamandola *spergiura, impaniuta vaiassa*, dice di essere andato alla sua ricerca dovunque («Tre gghiurne aggio fatto Napule parme parme»)³⁶ e racconta di aver raggiunto il Paradiso da cui si è allontanato per cercarla, chiedendone al Padreterno il permesso. I frammenti – come scrive Moscato nella “Nota d’Autore” – alludono alla tradizione teatrale napoletana da Petito a Libero Bovio, con riferimenti precisi ai luoghi della città e agli autori napoletani (Antonio Petito, Pasquale Altavilla, Francesco Mastriani), con uno stile più vicino alla prosa. Nelle sospensioni, invece, è presente la non prosa o come dice Moscato la s-prosa «con versi in rifacimento di voci poetiche da Victor Hugo a Mallarmé».³⁷

Nel “Trompe d’oeil” Moscato riprende invece l’opera di Basile, l’amato Basile, che è uno dei suoi modelli ricorrenti, mentre nella “Partitu-

³⁴ Il testo si intitola *Orfani veleni. Esercizio di de-mascherazione da Fuga per comiche lingue, tragiche a caso*, ed è del 1990.

³⁵ La prima rappresentazione risale al 23 luglio 2002 (Leuciana Festival, teatrino della Filanda del Belvedere Reale; regia di Enzo Moscato, scene e costumi di Tata Barbalato, luci di Cesare Accetta, musiche: Donamos, interpreti: Enzo Moscato, Salvio Moscato, Ciro Moscato, Carlo Guitto, Francesco, Peppe, Giankj Moscato e Giuseppe Affinito junior.

³⁶ ENZO MOSCATO, *Orfani veleni*, Milano, Ubulibri, 1982, p. 128.

³⁷ Ivi, p. 150.

ra” finale intitolata *Pulcinella – Vampiro e Pulcinella – Lady Vermina (o la Mort)* i riferimenti sono a Shakespeare, Webster e Marlowe. Seguono voci, cantilene, proverbi e canzoni e l’epilogo che conviene rileggere collegandolo al “Prologo”. Qui si legge a proposito della Maschera: «Vale a ddicere: / ’nu suvero, ’na scorza, ’na pellicola / ’nu scuscio qualsivoglia, / o Anema, / ca po’ avvizzisce e more, / fittizia cosa in bilico tra Essere e non Essere / Avvizzisce e mmore, già... / Sì, però, morire... ». ³⁸ Segue la didascalìa.

Prima, nel Prologo: «La Maschera è l’onda che cela, gioiosa, l’abisso, / appunto, il profondo. / Datemi, dunque, una Maschera ancora / e una seconda e una terza, / e infinite Maschere ogn’ora. / E se ciò che dico è male, / che il naufragar sia dolce / in questo mare... ». ³⁹ Ancora una volta si conferma la poetica di Moscato, il suo vagare e naufragare tra infiniti, impalpabili sensazioni, che si contraddistingue per il procedere, in maniera circolare, in una dimensione ineffabile, sempre in bilico tra realtà e finzione, tra Essere e non Essere, ma con una indiscutibile presenza di riferimenti, di citazioni tratte dagli autori, dalle sue amate letture e frequentazioni, a cui però occorre aggiungere, dando a questa chiusura tutto il valore che contiene, le ultime righe del testo a stampa: «Tutto il resto, nel bene e nel male, è da riportare alla mia memoria, al mio orecchio, e alla mia immaginazione». ⁴⁰

Il testo dal punto di vista linguistico è molto interessante perché oscilla tra l’uso di una lingua napoletana più legata alla tradizione, (nei “Frammenti”) una lingua più discorsiva, ricca di lemmi rubricati anche nei più noti vocabolari napoletani, una lingua che racconta e che si racconta con toponimi, nomi propri, nomi dei personaggi e una neo-lingua, comico-tragica assolutamente originale.

In tutti i testi di Moscato la lingua teatrale, più poetica che prosastica, è un complesso *pastiche* linguistico, che include sia la lingua alta, letteraria, filosofica, sia la lingua ventrica, dei bassifondi, dei basoli di Napoli, della carne, della città, della sua città, che il drammaturgo non tralascia mai di descrivere. ⁴¹ D’altronde la lingua di Moscato assume delle caratteristiche proprie a seconda dei testi, nel senso che ha una sua radice che è musicale,

³⁸ Ivi, p. 128.

³⁹ Ivi, p. 123.

⁴⁰ Ivi, p. 147.

⁴¹ A. LEZZA, *L’ossimoro di Enzo Moscato, in linea e in rotta con i Padri*, treccani.it, sezione Lingua Italiana.

fonica, sonora, corale, plurale, ma si sviluppa in un processo variegato, multiforme e multanime. Accade così che in alcuni testi prevale l'una o l'altra componente, con una *varietas* davvero singolare. Nella raccolta *Orfani veleni* (Scannasurice, Signurì, Signurì..., Còstellazioni, Orfani veleni) Moscato, e questo mi sembra rilevante, rispetto all'originalità della sua lingua, fa riferimento, nella Introduzione intitolata *Una strana quadriga di testi*, alla sua «particolare e strana lingua, non napoletana e napoletana, allo stesso tempo; astratta e, al contempo, materica, confusa, deittica, esattissima, qualsiasi sia il senso od il significato che possiamo voler dare al termine esattezza». ⁴² Allora possiamo affermare che dopo Eduardo, Pulcinella vive! Vive perché è una *maschera proteiforme* come scriveva Giovanni Gentile in una lettera a Benedetto Croce, una sorta di vuoto involucro, di contenitore, di funzione adattabile ad ogni clima, ad ogni terra, ad ogni cielo, secondo la splendida definizione di Franco Carmelo Greco. ⁴³

Vive ancora nei testi, sulla scena, nelle arti figurative, nella musica e questo ci rende testimoni di un processo creativo in continuo movimento. ⁴⁴

⁴² MOSCATO, *Orfani veleni* cit., p. 10.

⁴³ Per questa definizione si rinvia all'interessantissimo e forse non troppo noto volume di A. MONTANO, *Pulcinella. Dal mimo classico alla maschera moderna*, Napoli, Libreria Dante&Decartes, 2003, p. 58.

⁴⁴ Si pensi all'artista Lello Esposito, i cui Pulcinella sono ormai famosi nel mondo, si pensi al cantante Clementino che ha intitolato il suo ultimo album *Black Pulcinella*, senza dimenticare la presenza iconografica della maschera come icona di una città ricca di storia e tradizioni come Napoli.

APPENDICE

*Lo Scartiello de Pulleccenella**

di Manlio Santanelli

Contano li vecchie piscature de Margellina ca na matina vedettero Pulleccenella assettato 'nterra a la rena,¹ ca fissava lo mare cu' dduje uocchie ca erano ddoje prete de melanconia. E chesto pecché? Pecché 'ntorniava attorno a lo pensiero ca Culumbina tricava a 'mpulleccinellarse,² ovvero sia a se lo pigliare pe' 'gnore³ marito pe' via de lo scartiello – gobbola⁴ pe' chille ca nun 'ntènneno la lengua nosta –, ca lo mischino se senteva comme si tenesse nu guzzetiello⁵ arrevotato sotto e 'ncoppa arete a li spalle. E manco la vista de lo mare le puteva turnà a cunsulazione, pecchè lo mare, è lo vero, porta tanta scartielle uno appriesso a n'ato, ma so' scartielle ca, arrivate 'mpont'a la chiaia, se apparano zitte zitte facenno merliette de schizzate e sputazzelle;⁶ e po', isso penzava: «A la notte lo mare torna liscio liscio comme na tiella d'uoglio,⁷ ma a me stu sacco chino de chiummo, stu promontorio ca na natura matrigna, nascenno me medesimo, m'ha schiaffato 'ncuollo la notte me dà ancora cchiù ppene, pecché non pozzo maje dormì tiseco⁸ comm'a tutte ll'ati cristiane». Pulleccenella jeva arrevotanno dint'a lo cereviello sto gliuommero de pensamiente⁹ quando una vutata le s'appic-

* Il testo è un racconto inedito del drammaturgo e scrittore Manlio Santanelli, che testimonia la vitalità di Pulcinella nella letteratura contemporanea.

¹ Sulla sabbia.

² Tentava di avvicinarsi fisicamente a Pulcinella.

³ Signore.

⁴ Gobba.

⁵ Piccolo gozzo.

⁶ Creando come un merletto di schizzi e piccoli sputi.

⁷ Una padella colma d'olio.

⁸ Supino.

⁹ Gomitolto di pensieri, per estensione insieme di pensieri.

ciaje na luce dint' a la lanterna de la mente: «Mo me vaco a addenucciare annanze a San Gennaro e le cerco la grazia de m'allisciare sto spunzione¹⁰ co' na passata a limma e raspa¹¹ de la santa mana soja».

Cu na spazzulella pe' li mustacchie 'nsantapace San Gennaro se steva pulezzanno ll'ogne, quanno Pullecenella s'appresentaje annanze a isso. «E tu chi si'» «Pullecenella» «Cetrulo?» «Pecche ce stanno ati Pullecenielle?» «Eh!...», facette San Gennaro movenno la mano comme pe' ddicere: nu sacco e na sporta. «E quante ne so'?» lle spiaje Pullecenella: E 'o Santo: «Faccimmo cchiù ampreso a cuntà 'mmiez' a nuje quante nun so' Pullecenielle. Ma viene dicenno». E l'addenucciato le revacaje la mmùmmiera¹² de la fissazione soja, addimannannole la limmosina de chillu miracolo. «Abbada, Pullecene'» le rispunnette lo santo, «ca sto miracolo ca po' ghi' bbuono pe' tte s'arrevota a rammaggio¹³ pe' lo prossimo!» E Pullecenella: «E' prossimo, dunquor nunn'è ancora arrivato, dunquor nu lu canosco, dunquor che me ne fotte de stu prossimo ca manco canosco». San Gennaro, ca chella matina non tanto teneva genio de questionare, mettette mano a nu serracchio¹⁴ – ca stu santo bello nuosto sape facere tutte li mestiere, financo chillo de masterascio¹⁵ – e cu lu serracchio avviaje a acchianare¹⁶ la spalla de Pullecenella. Ma nunn aveva ancora scommogliato¹⁷ lo copierchio de chillo scartiello ca zumpaje fore primma nu sòrece,¹⁸ po' n'ato, po' n'ato ancora... Diece, vinte, ciento, mille, centenare de migliare... 'Nzomma, pe' nun facere notte cuntanno cuntanno, San Gennaro perdette lo cunto de li sùrece ca ascettero da lo vocca de lo scarteillo pullecenelliano. Ma oh, sùrece 'e chesta posta! (*e con le mani indica la misura di mezzo metro e più*) Ca sarria cchiù a mestiere annommenarle zoccole. Asciute ca fujeno¹⁹ da

¹⁰ Questo spuntone.

¹¹ Lima e raspa.

¹² Rovesciò il vaso, vale a dire sciorinò.

¹³ Diventa un danno.

¹⁴ Piccola sega dalla lama larga.

¹⁵ Falegname.

¹⁶ Appianare.

¹⁷ Scoperto.

¹⁸ Topo.

¹⁹ Appena uscite.

lo scartello, sti zoccole accumulinciajeno a régnere chiazze,²⁰ strate, viche e vicarielle pure cecate.

E 'a gente p'a via alluccava²¹ pe' la paura... E chisto fujeva da ccane e chillo da llane... E chi careva a faccia 'nterra o s'aizava da ppe' sse o 'nterra restava, pecché nisciuno le deva na mano a s'aizà!... E tutte quante se reb-bazzavano²² d'int' a li ccase!... Quanno pure l'urdema zoccola fuje asciuta, Pullecenella se sentette bello bello svacantato,²³ comme si avesse sgravato. Ma 'e zzocole in libera uscita oramai spadronavano pe' tutta quanta 'a città. 'E gatte napulitane, onestamente, facettero 'a mossa d' 'e ferma', penzanno: «Che figure 'e mmerda si 'e facimmo passà!» E se arrangiajeno a falange e a cestunia²⁴ alluccanno miaooooo pe' 'e fa' cacà sotto d' 'a paura: Ma chelli scatenate affilavano cchiù assaje 'e ssetole 'e puorco ca tenevano 'mpont' 'o musso. Ciò verenno chelli pppovere gatte facettero una penzata e se arretirajeno 'ncopp' a lo Vommero, 'mmiezo a li vruccole – pe' chi nunn 'o ssape o nun se l'allicorda a chilli tiempe lo Vommero, ca mo è nu ggliuòmmero de case,²⁵ era tutto pastenato a vruccole.²⁶ E Pullecenella? Pullecenella, pe' se levà 'a miez' 'e botte, era sagliuto 'mponta 'a punta d' 'o giglio d' 'o Giesù, e 'a llà 'ncoppa, appizzanno ll'ucchie, teneva mente a chella fine d' 'o munno, cu li zoccole ca arrotanno li diente saglievano pe' coppa a li mmure de li ccase. Ma 'o puveriello se senteva comme a uno ca tene 'o mariuolo 'ncuorpo,²⁷ pecché 'a colpa era tutta d' 'a soja. E accusì quanno verette una 'e chelli bestie scatenate zumpà dint' a na cònnola²⁸ facenno sputazzelle 'mmocca a lo penziero²⁹ de se poté spuzzulià chella creatura comme a na quaglietella,³⁰ alluccaje: «No, San Gennaro mio bello, me so' pentuto! Fermalo tu stu cataclisma! Mea curpa, mea curpa, mea curpa!» E San Gennaro, penzanno che diece 'e guaio aggio passato stam-

²⁰ Riempire piazze.

²¹ Urlava.

²² Sprangavano.

²³ Svuotato.

²⁴ Tartaruga (termine tratto dal lessico militare).

²⁵ Groviglio di case.

²⁶ Coltivato a broccoli.

²⁷ Qualcosa da nascondere.

²⁸ Culla.

²⁹ Pensando con forte desiderio.

³⁰ Piccola quaglia.

matina cacciaje un sisco – ca isso sapeva siscà comme a nisciuno e, siscanno siscanno, poteva sunà n’opera de Cimma Rosa³¹ meglio ’e l’orchestra d’ ’o San Carlo – ma nu sisco affilato comme ’a na lama de Tuledo – Tuledo d’ ’a Spagna, no via Tuleto –, ca a sentere chillu suono, comme fuje comme nun fuje, tutte quante le zoccole, a una a una comme a muonace a lo cunviento, se arretirajeno dint’ a lo scartiello de Pullecenella, daddove erano asciute. Allora San Gennaro, suspiranno ‘santa pacienza’, co ddoje sciuliate ’e mano cosette³² a filo duppio chillu scartiello, ma doppo pigliaje pe’ pietto lo cercatore de la grazia e cu’ vvoce ’ntofata³³ sentenziaje: «Si volimmo ’o bbene ’e sta città, Pullecenella ’o scartiello adda purtà».

³¹ Domenico Cimarosa.

³² Con mano veloce cucì.

³³ Risentita.

Abstracts – Riassunti

LEONARDO QUAQUARELLI, *Fantastiche etimologie e origini municipali. Temi dell'antiquaria bolognese recitati «in Prologo» e «in Comedia» da Spacca Strummolo Napolitano*

The essay aims to trace, despite the lack of documentation, the cultural profile of the art comedian Aniello Soldano who recited and printed in Bologna in 1610 a «Prologue in comedy» (*Origin of Bologna drawn from its Etymologies*) exemplified on erudition antiquarian of the time. Soldano's parodic and ironically "doctoral" choice, hired at Olympus to judge who of the gods is the true founder of Bologna, is part of the nascent lines of heroic-comic literature that will lead to Francesco Bracciolini and Alessandro Tassoni and to the Neapolitan pole of Julius Caesar Cortese, and which current criticism interprets as an anti-Marinist support for Pope Barberini's "theological poetry".

Il saggio si propone di tracciare, pur nella carenza di documentazione, il profilo culturale del comico dell'Arte Aniello Soldano che recitò e stampò a Bologna nel 1610 un «Prologo in comedia» (*Origine di Bologna cavata dalle sue Etimologie*) esemplato sull'erudizione antiquaria dell'epoca. La scelta parodica e ironicamente "dottorale" del Soldano, assunto all'Olimpo per giudicare chi degli dei sia il vero fondatore di Bologna, si inquadra nei nascenti filoni di letteratura eroicomiche che porteranno a Francesco Bracciolini e Alessandro Tassoni e al polo napoletano di Giulio Cesare Cortese, e che la critica attuale interpreta come un appoggio in chiave antimarinista alla «teologica poesia» di papa Barberini.

LUISA AVELLINI, *Cani in scena: Melampo e la verosimiglianza aristotelica di Guarini professionista dello spettacolo*

The research focuses on the role of the dog Melampo in Battista Guarini's *Pastor fido* and on its function in the *fabula* in the light of the Aristotelian canons of *plausibility* (*verosimiglianza*) followed by the author, which however allow allusive elements to emerge if one connects the onomastic choice to the mythical Melampo soothsayer and healer recently studied from a suggestive anthropological perspective.

L'indagine si sofferma sul ruolo del cane Melampo nel *Pastor fido* di Battista Guarini e sulla sua funzione nella *fabula* alla luce dei canoni di verosimiglianza aristotelica seguiti dall'autore, che però lasciano emergere elementi allusivi se si collega la scelta onomastica al mitico Melampo indovino e guaritore recentemente studiato in una suggestiva prospettiva antropologica.

LUCA VACCARO, *Per un'edizione critica della pastorale del Contrasto amoroso di Muzio Manfredi. Contesto, occasione e storia epistolare dell'ideazione*

The pastoral fable of the *Contrasto amoroso* by Muzio Manfredi offers an original portrait of the Gonzaga Court of the late Sixteenth Century. The Arcadian set and the dialogic depth of this poem coordinate the writing of an everyday court environment subject to a process of poetic-literary modeling. The *plausibility* (*verosimiglianza*) of the tragicomic space is theatricalized and typified in an ambiguous human microcosm, made up of stereotyped figures, acting as a «collector of cultural motifs and modules» typical of an Ancien Règime social context. The article, which focuses on the problems relating to the context, the occasion and the epistolary history of the composition of the *Contrasto amoroso*, is the result of a research work aimed at presenting the critical edition of Muzio Manfredi's pastoral, pending to be published by the undersigned.

La favola pastorale del *Contrasto amoroso* di Muzio Manfredi restituisce un originale ritratto della corte dei Gonzaga di fine Cinquecento. Il *set* arcadico e lo spessore dialogico di questo poemetto coordinano la scrittura di un ambiente quotidiano di corte soggetto a un processo di *modellizzazione* poetico-letteraria. La *verosimiglianza* dello spazio tragicomico si teatralizza e si tipizza in un microcosmo umano ambiguo, fatto di figure stereotipate, agendo come un «collettore di motivi e moduli culturali» propri di un contesto sociale di Ancien Règime. L'articolo, che si sofferma sui problemi relativi al contesto, all'occasione e alla storia epistolare dell'ideazione del *Contrasto amoroso*, è frutto di un lavoro di ricerca volto a presentare l'edizione critica della pastorale di Muzio Manfredi, in corso di realizzazione da parte di chi scrive.

FRANCO SANGERMANO, *Goldoni e Alfieri. Note e quesiti sugli anni di formazione*

Goldoni's *Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre* and Alfieri's *Vita scritta da esso* stand out among the rich and varied heritage of Italian 18th century autobiographies. The two playwrights boast today, as they did during their lifetimes, primacy in their respective genres: Goldoni in comedies, Alfieri in tragedies. They were divided by their language of expression (French for Goldoni,

Italian for Alfieri) and in their births by a gap of nearly half a century; Goldoni, born in 1707, met the world of theatre when still a child and worked in it until his death in 1793; Alfieri, born in 1749, was active as a playwright from 1775 to 1803. A similar interval elapsed between their autobiographies: Goldoni's took form in 1784-1787 (its narration down to 1743 had been anticipated in 1761-1768, in the forewords to the unachieved Pasquali edition). Alfieri's *Vita* was written over a few months of 1790, and reworked from 1798 to 1803 – just a few months before its author's death- and was finally published with the dating 'London 1804', though it actually appeared posthumously in Florence, in the year 1806.

This parallel study on Goldoni and Alfieri hints at common lines of development through their respective careers; it attempts to shed light on their shared interests and sentiments, methods and outcomes, on the page as on the stage. Particular glances (at the discrepancies between professional and amateur work, for example) may reveal new poetics and practices, stimulating fresh findings and revealing new starting points.

I Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre di Goldoni e la *Vita scritta da esso* di Alfieri stanno in primissima fila tra le autobiografie del nostro Settecento, lascito ricco e variato. Accomuna le due opere la paternità dei nostri due massimi drammaturghi, per generale consenso di allora e di adesso: Goldoni per la commedia, Alfieri per la tragedia. Diversi quanto a lingue di stesura (il francese per il commediografo veneziano, l'italiano per il tragico astigiano), tra loro si apre un divario cronologico di quasi mezzo secolo: Goldoni, nato nel 1707, si occupa di teatro praticamente dalla prima infanzia, fino alla morte nel 1793; Alfieri, nato nel 1749, lo emula dal 1775 al 1803. Identico l'intervallo tra le loro officine autobiografiche: nel caso di Goldoni si parla del 1784-1787 (dopo le anticipazioni delle prefazioni all'incompiuta edizione Pasquali, stese tra 1761 e 1768, per una narrazione che si arresta ai fatti del 1743), mentre la *Vita* alfieriana verrà creata in pochi mesi del 1790, rielaborata nel 1798, congedata nel 1803 – a poca distanza dalla morte dell'autore – e infine edita con data 'Londra 1804' ma pubblicata postuma a Firenze nel 1806.

Questa ricerca parallela su Goldoni e Alfieri accenna a linee di sviluppo consimili nei rispettivi percorsi e cerca di chiarire comunanze di interessi e sentimenti, nel metodo e nei risultati, tra la pagina e la scena. Soprattutto dove le diversità di natura e di lineamenti (per esempio fra il teatro dei professionisti e quello dei "dilettanti") emergono più evidenti, il panorama conosce nuove poetiche, e talora nuove prassi, con l'arrivo di nuovi e stimolanti impulsi.

EMANUELA FERRAUTO, *Il caso della drammaturgia siciliana contemporanea: la didascalia dall'innovazione pirandelliana ai testi di Emma Dante, Rosario Palazzolo e Davide Enia, attraverso Sciascia e Ruccello*

This essay analyses the contemporary Sicilian dramaturgy and its complex text shape, between literary text, Sicilian *cunto* and dramaturgy. This transformation, appearing as an epiphany of a theatrical heterogeneous nature of the writing, affects also one of the most important elements of the theatrical text: the stage directions. The essay consists of three sections: the first one reports a survey of the main studies about stage directions, published from the second half of the twentieth century to most recent times, also in the light of the contemporary performances. The second part raises the question of the relationship between ancient and modern times, analyzing in particular the transposition of the written drama to the performance on stage. In this process, the main reference is Pirandello's dramaturgy and in particular the literary nature of the stage directions in his drama texts. Moreover, this study reports also the relationship between the literary text and the dramaturgy developed by Leonardo Sciascia and some examples of contemporary southern Italian dramaturgy, such as the drama by Annibale Ruccello. The third part explores the main subject of this study, analyzing and reporting some quotes from the texts of important contemporary Sicilian playwrights Emma Dante, Davide Enia and Rosario Palazzolo. As highlighted by the title, the essay describes the relationship between the mimetic and diegetic actions, exploring the narrative / theatrical text and its production on stage, analyzing the concept of scenic transcoding of the information, provided by the different functions of the stage directions.

Il contributo indaga la drammaturgia siciliana contemporanea e la sua testualità complessa, a metà tra testo letterario, *cunto* e drammaturgia vera e propria. La natura eterogenea della scrittura teatrale interviene anche su uno degli elementi più importanti del testo teatrale, cioè la didascalia, strumento metatestuale, oggetto di questa indagine. Il saggio è suddiviso in tre parti: la prima parte recupera i principali studi sulla didascalia pubblicati nel secondo Novecento fino a quelli più recenti, quest'ultimi non numerosi in verità, imprescindibili per un'attenta analisi che si avvale naturalmente anche dell'osservazione della messinscena contemporanea. La seconda parte affronta la questione del rapporto tra antico e moderno, analizzando una particolare inversione di rotta nella trasposizione scenica del testo letterario. In questo processo si recupera il modello principale, ossia la scrittura pirandelliana, in particolare le didascalie letterarie, considerando anche il rapporto tra testo letterario e drammaturgia sviluppato da Leonardo Sciascia, per arrivare ad alcuni esempi della drammaturgia meridionale, come

quella di Annibale Ruccello. La terza parte, attraverso esempi e citazioni, analizza i testi di alcuni importanti drammaturghi contemporanei siciliani come Emma Dante, Davide Enia, Rosario Palazzolo.

Come evidenza il titolo, lo studio indaga il rapporto tra mimetico e diegetico all'interno del testo narrativo/teatrale e nella sua messinscena, rivalutando e tenendo costantemente presente il concetto di transcodificazione scenica dell'informazione fornita dalla didascalia e le diverse funzioni da essa assunte.

ANTONIA LEZZA, *Quanti Pulcinella. Annotazioni sulla vitalità della maschera*

Although Pulcinella is a well-known mask, for its origin, gesture and anatomy, it has embodied as many faces as the number of authors who have penetrated, re-interpreted and worn it. From Viviani, to Eduardo, from Moscato to Santanelli, many authors have been rising to the challenge of portraying Pulcinella, interpreting it in light of their own dramatic sensitivity and of a renewed historical and cultural context. In the work *L'ombra di Pulcinella* by Viviani and *Il figlio di Pulcinella* by Eduardo, in particular, the character of Pulcinella is part of the intergenerational discourse between father and son, in a dialectical relationship between past and present, tradition and innovation. Furthermore, without taking into account its historical dimension, Pulcinella can also become an ambiguous and multilingual mask, such as the one by Moscato – or, being in constant relation with the Parthenopean city and culture, it can stimulate a dialectal narration, as in the case of Santanelli's wandering Pulcinella.

Sebbene sia una maschera ben nota per origine, anatomia, gestualità, Pulcinella assume tanti volti quanti sono gli autori che l'hanno attraversata, riletta, indossata. Da Viviani a Eduardo, da Moscato a Santanelli, numerosi autori si sono confrontati, e continuano a confrontarsi, con Pulcinella interpretandolo alla luce della propria sensibilità drammaturgica e di un rinnovato contesto storico e culturale. In particolare, nel testo viviano *L'ombra di Pulcinella* e ne *Il figlio di Pulcinella* di Eduardo, la figura di Pulcinella è inserita all'interno di un confronto intergenerazionale, tra un padre e un figlio, in una dialettica tra passato e presente, tra tradizione e innovazione. Inoltre, se sottratta alla sua dimensione storica, Pulcinella può diventare anche una maschera ambigua e plurilingue, come quella di Moscato oppure, in continua relazione con la città e la cultura partenopea, può ispirare il racconto in dialetto del Pulcinella errante di Santanelli.

Rassegne e Recensioni

Le “maschere” di Leonardo «mirificus inventor deliciarum theatralium»

Leonardo da Vinci. Percorsi di ricerca e studi sulla ricezione. Dalle Conversazioni vinciane (novembre 2018-novembre 2019), a cura di Licia Beggi Miani e Roberto Marcuccio, Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti-Edizioni Artestampa, 2021, pp. 265.

Con un'ampia e documentata inchiesta di Edoardo Villata sul volto di Leonardo si apre la prima sezione (*Percorsi di ricerca*) del volume che registra le *Conversazioni vinciane 2018/2019* dell'Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti di Modena, curate per la stampa da Licia Beggi Miani e Roberto Marcuccio. Quest'ultimo nell'*Introduzione* ci guida a comprendere la struttura del libro: con suggestiva collocazione speculare incontriamo infatti dapprima tre interventi, per così dire, “sul campo” di una ricerca attiva, seguiti da altrettanti saggi dedicati «agli studiosi emiliani di Leonardo fra XVIII e XX secolo» quali Giovanni Battista Venturi, Edmondo Solmi, Carlo Pedretti (*Leonardo: la ricezione in Emilia fra XVIII e XX secolo*). Mentre, come spesso accade nella dialettica fra eventi convegnistici e loro traduzione in stampa, dobbiamo rinunciare a testi scritti non pervenuti di alcuni relatori, sostituiti in almeno un caso da una nuova proposta: le pagine, che chiudono i *Percorsi di ricerca*, di Cesare S. Maffioli su *Acqua, fiumi e canalizzazioni. Note a margine sugli studi di Leonardo intorno al moto dei fluidi*, di grande interesse per l'attenzione al lessico innovatore del Vinciano nella descrizione dei moti degli elementi fluidi. Ma inevitabilmente, credo, il lettore sarà più attratto e quindi indotto a sostare sui due argomenti di per sé affascinanti che s' incontrano prima.

«*Il parle de trois quarts et répond de profil*». *Osservazioni sul volto di Leonardo* è il titolo della relazione di Villata: una citazione, molto “teatrale”, che proprio dal teatro proviene, essendo tratta dalla *Monna Lisa* di Jules Verne: queste parole, riferite a Leonardo, sono attribuite al suo immaginario allievo Bambinello. E infatti è fra i *profili* e i “*tre quarti*” che per lo

più si distribuiscono le pose di una serie di ritratti cui conviene rivolgere l'attenzione, secondo l'autore, accompagnandola sempre però con l'inedidibile testimonianza delle fonti scritte di volta in volta accostabili. Così si potrà avviare l'itinerario di verifiche testuali partendo da Paolo Giovio, che insiste sul «vultus venustissimus» e sull'atteggiarsi di Leonardo sempre come un «arbiter omnis elegantiae», secondo la natura di un «mirificus inventor deliciarum theatralium»; per continuare con la conferma del Vasari in entrambe le edizioni delle *Vite de' più eccellenti pittori* (1550 e 1568), dove si legge che la bellezza del corpo del pittore si accompagna alla grazia del tratto. Solo Antonio De Beatis, che giunse in Francia al séguito del cardinale d'Aragona e vide il vecchio Vinci a Cloux nel 1517 (un anno e mezzo prima della morte), e dunque è l'unico a lasciare una testimonianza oculare, lo descrive più vecchio in apparenza di quanto non lo fosse d'età anagrafica e per di più colpito da paralisi alla mano destra. Qualche biografo recente – per esempio Carlo Vecce – «ha pensato di spiegare questa testimonianza col fatto che, essendo Leonardo mancino e quindi più abituato a usare la sinistra che la destra, ciò fosse stato interpretato da De Beatis come dovuto a una menomazione della mano destra», ma questo suggerimento non convince il relatore, che preferisce «credere alla lettera» alla testimonianza che dichiara gravemente malferma nell'ultimo scorcio di vita la salute del Vinci.

Fra le fonti scritte più autorevoli, per quanto non sia frutto di visione diretta, Villata indica un passaggio dell'*Idea del tempio della pittura* di Giovan Paolo Lomazzo (1590) che sembra qui giusto citare: «(Leonardo) ebbe la faccia con li capelli longi, con le ciglia con la barba tanto longa, che egli pareva la vera nobiltà del studio, quale fu già altre volte il druido Ermete o l'antico Prometeo». Nato parecchi anni dopo la morte del Vinci, Lomazzo però conosceva bene il contesto milanese e aveva frequentato Francesco Melzi, accompagnatore di Leonardo in Francia, suo esecutore testamentario e attento custode dell'intero archivio di cartoni, disegni, manoscritti lasciati dopo la morte, riportato con particolare cura a Milano. L'immagine che il Lomazzo evoca nella sua descrizione sembra al Villata identificabile con il disegno del profilo vinciano conservato alla Royal Library di Windsor Castle (di cui esiste una replica all'Ambrosiana di Milano) «attribuito con consenso pressoché unanime» al Melzi. Di questa venerata effigie parla anche il Vasari nella seconda edizione delle *Vite*, ossia dopo esser stato a Milano. Intorno allora ai disegni melziani di Windsor

e di Milano si costituisce un primo gruppo di “maschere” vinciane attendibili, ma probabilmente postume e idealizzate da chi pure aveva vissuto accanto a Leonardo, in una linea iconografica fedele all'impostazione medievale di rappresentare gli antichi filosofi con tratti orientali. Sulla base di quanto sappiamo della sua biografia tarda, poteva essere il vinciano stesso a volersi presentare più come filosofo che come artista; e forse nel disegno che fece palesemente da archetipo ai volti leonardeschi di Tobias Stimmer e di Cristofano dell'Altissimo Melzi pensò di sovrapporre le fattezze reali dell'uomo, che aveva e aveva avuto per molto tempo davanti, a quelle dei filosofi antichi, di Aristotele in particolare.

Il secondo gruppo di effigi ha origine dalla “politica” dei ritratti dei propri biografati condotta da Vasari nelle *Vite* del 1568 rivolgendosi all'opera di Cristoforo Coriolano: nel Leonardo vasariano, che a sua volta sembra emergere da una fonte più realistica e meno idealizzata di quella del Melzi, c'è il particolare inedito del copricapo (una berretta dottorale per l'«omo senza lettere»?) che sembra confermare la volontà del Maestro e del suo *entourage* di presentarsi con l'aspetto di un “filosofo”. Si può del resto constatare, tramite la permanenza del copricapo, che si pongono al séguito del modello delle *Vite* sia il presunto autoritratto degli Uffizi (sec. XVIII), sia il monumento milanese a Leonardo dovuto a Pietro Magni (1872). Come si nota dal frequente scarto fra ritratto di profilo o di tre quarti in questa linea vasariana, è forse da questa famiglia di immagini che Jules Verne trasse l'ispirazione per la battuta attribuita a Bambinello nella sua pièce *Monna Lisa* (1851-1855).

Ma è sullo scorcio del saggio che Villata affronta di petto il passaggio più delicato delle sue proposte attributive: «Arriviamo a quella che oggi è l'immagine di Leonardo per eccellenza: il disegno a matita rossa, mm 330x213, della Biblioteca Reale di Torino, acquisito negli anni Trenta insieme a un fondo vario leonardesco, di cui non si conosce la storia». Si può soltanto aggiungere che ne fece copia Giuseppe Benaglia per il classico lavoro di Giuseppe Bossi sul *Cenacolo*, stampato nel 1810, e che si fece strada la convinzione che fosse un autoritratto, diventato di fatto canonico nel Novecento. L'autore della relazione esclude decisamente questa opinione, fondandosi dapprima su una «evidenza stilistica» che «ci parla di un lavoro eseguito da Leonardo in apertura di anni Novanta del Quattrocento», dunque non definibile come autoritratto, anche se fra gli studiosi “nostalgici” di questa possibilità si può annoverare Carlo Pedretti. Ma ineludibile

sarà la constatazione della stretta parentela fra lo pseudo autoritratto vinciano di cui parliamo e un dipinto di Gerolamo Figino, pittore milanese allievo del Melzi, raffigurante il filosofo presocratico Eraclito che piange sulla follia del mondo, «la stessa che invece fa ridere il collega Democrito, raffigurato insieme a lui». Il tema va di moda nella Milano tardoquattrocentesca: basti pensare all'affresco oggi a Brera attribuito al Bramantino e appartenuto a Gasparo Visconti e basti ricordare che Leonardo nel suo periodo milanese è notoriamente legato al circolo di Gasparo, Lancino Curzio e Antonio Fileremo Fregoso: costui nel 1511 pubblica il doppio poemetto *Il pianto di Eraclito e Il riso di Democrito*: la descrizione del vecchio Eraclito visto in sogno dal poeta sembra decisiva a Villata per dichiarare: «Propongo pertanto che il disegno di Leonardo raffigurante una testa di vecchio, lungi dall'essere un autoritratto, costituisca un'effigie ideale di Eraclito, chissà se realizzata come possibile illustrazione al poemetto di Antonio Fregoso». Il bottino di “maschere” di sé di mano vinciana si fa dunque sempre più scarso, ma forse conviene ricordare l'ipotesi che nella figura all'estrema destra dell'*Adorazione dei Magi* si nasconda l'autoritratto di Leonardo ventinovenne.

Sarà tuttavia il caso di tenere a mente la volontà del Maestro di presentarsi nei ritratti con la “maschera” di un filosofo, di cui si parlava sopra: giacché infatti anche nel suo profilo di anatomista disegnato da Domenico Laurenza (*Una introduzione a Leonardo anatomista. Aspetti e problemi*) è sottolineata la peculiare parabola dalla pratica dell'anatomia artistica, propedeutica al miglioramento della professionalità dei pittori, al superamento di questo orizzonte in chiave d'interesse scientifico della rappresentazione degli organi e di passaggio dal livello anatomico ai temi “filosofici” ad esso legati. Si pensi agli studi su muscoli e ossa nel Ms. A di anatomia di Windsor, agli studi sul cuore di cui il Vinci scopre i due atrî oltre ai ventricoli, agli studi embriologici nei quali si muove chiaramente alla ricerca delle origini della vita. Si pensi all'indagine sulla nozione di anima, di cui cerca la sede anatomica nel cranio individuandola come organo sia del giudizio che del senso comune in una lettura “animalistica” tesa a definire l'uomo partendo dal mondo animale. Servendosi della linea aristotelica *de animalibus* comprendente la fisiognomica, Leonardo compie nel disegno anatomico studi di anatomia e psicologia comparate fra uomo e animali: famosi gli esempi di profili equini, leonini e umani sconvolti da «una passione come la furia». D'altra parte è notissima la comparazione

fra parti anatomiche del braccio umano e l'ala del volatile, posta alla base del progetto della macchina volante. La qualità così particolare della sua "anatomia" spiega le noie cui andò incontro durante il soggiorno romano, ma anche le relazioni contraddittorie con i medici e gli anatomo-patologi: in alcuni casi amichevoli e proficue per esempio con Marcantonio della Torre, in altri decisamente antagoniste con Mariano Santo da Barletta.

Abbiamo accennato sopra a una suggestiva collocazione speculare delle due parti del volume di cui parliamo, perché procedendo nella lettura e entrando nella sezione intitolata *Leonardo: la ricezione in Emilia fra XVIII e XX secolo* ci troviamo di fronte all'intervento di Fabio Ori (*Giovanni Battista Venturi: Leonardo e la scienza nei manoscritti di Francia e nel Codice Atlantico*) sul fisico reggiano Giovanni Battista Venturi (1746-1822), convinto, come vedremo, che non solo nel campo anatomico appena visto, ma in generale il Vinci sia uno dei primi scienziati moderni. Il Venturi, stimato ingegnere e matematico ducale estense, all'arrivo di Napoleone nel 1796 viene inviato a Parigi dalla reggenza dei Ducati (Ercole III è in fuga a Venezia) come segretario di una legazione incaricata di chiedere la riduzione della tassa imposta ai Ducati stessi. Fallita l'ambasceria, di fronte all'ostilità che lo circonda per il precedente rapporto amichevole col Duca, decide di rimanere a proprie spese a Parigi a svolgere studi e ricerche. Frequenta il vivace ambiente scientifico, consulta i testi antichi presso l'Institut de France e qui s'imbatte nei manoscritti di Leonardo, sottratti da Napoleone alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, avendo così per un caso veramente fortuito la possibilità di consultarli e trascriverne ampi frammenti «prima della manipolazione e parziale dispersione avvenute negli anni successivi». Nasce dunque l'*Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Léonard de Vinci, avec des fragments tirés de ses manuscrits, apportés de l'Italie*, letto all'Institut de France nell'aprile del 1797 e poco dopo dato alle stampe in un opuscolo di 56 pagine in 4°.

Nelle pagine di Venturi, un altro Leonardo emerge, dotato di capacità di *analisi* (scomposizione dei fenomeni e ricerca delle cause), di abilità nella *comunicazione* delle proprie esperienze e nella *generalizzazione* della portata delle proprie conclusioni. E allora «È un peccato che (Leonardo) non abbia pubblicato a suo tempo le proprie idee; la comunità dei sapienti continuò a sfinirsi nelle dispute scolastiche o religiose, e l'epoca della vera interpretazione della natura fu ritardata di un secolo». Il lavoro di Ori tralascia la seconda parte dell'*Essai* dedicato a notizie sulla vita e sulle

opere del Vinci per concentrarsi sullo studio dell'interpretazione "scientifica" degli scritti leonardiani condotta dallo studioso reggiano nella prima parte del testo, strutturando le considerazioni secondo i temi astronomici, di meccanica e di idraulica e i problemi di metodo: la conclusione è che anche nelle questioni poste dalla storia del pensiero scientifico occorrono rigore e scientificità e che i meriti di Venturi (riassunti nella tabella di p. 122) non stanno nella apparente ricerca in Leonardo di un precursore di Bacone, giacché dopotutto oggi sappiamo che il Bacone storico non coincideva con l'idea corrente che se ne era costruito il Settecento. Allora sarà opportuno concludere che «un'interpretazione anacronistica di un autore, spesso, esaltandone aspetti selezionati e circoscritti, impedisce per sottile contrappasso di comprenderne la vera grandezza. Così come il Bacone di Venturi non è il Bacone storico, siamo ormai giunti alla conclusione che anche il Leonardo di Venturi non può coincidere con il Leonardo storico».

Allo specchio illuminista di Venturi va opportunamente accostata un'altra ricezione emiliana di grande rilievo nella storia della critica leonardesca, quella rappresentata da Edmondo Solmi sulla quale relaziona Roberto Marcuccio (*Leonardo da Vinci "svelato" da Edmondo Solmi: biografia, filosofia, letteratura*). Secondo Antonio Banfi, che di Solmi fu allievo, «gli studi leonardeschi, in senso storico e critico, cominciano proprio da Edmondo Solmi»; di cui Marcuccio disegna ampiamente il profilo di studioso formato nell'Istituto di Studi Superiori fiorentino di Pasquale Villari e introdotto in una rete di relazioni utili a contestualizzare anche i suoi studi vinciani. A partire dal precoce lavoro presentato nel maggio del 1898 (a soli ventiquattro anni) alla Regia Accademia di Modena collocato poi come capitolo iniziale del volume *Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci. Gnoseologia e cosmologia*, Solmi si propone di far emergere «fondamenti e limiti della conoscenza» leonardesca, mettendo in luce la coesistenza dialettica fra l'artista e lo scienziato, occupandosi di una ricostruzione biografica nella quale i manoscritti sono «la storia della sua vita e del suo carattere» e dedicandosi a un prezioso lavoro di recupero delle *Fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci* pubblicato nel 1908 come supplemento al «Giornale storico della letteratura italiana»: un articolato progetto di conoscenza sorretto da profonda erudizione che ha lasciato lungo il Novecento larga traccia di presenza, fino a Valéry, a Freud e oltre.

Se, a dire di Solmi, i manoscritti del Vinci sono storia e sostanza della sua vita e del suo carattere – dunque uno specchio che sappiamo frammen-

tato e mutilato «a causa dell'avidità di collezionisti senza scrupoli» – l'ultimo degli emiliani di cui si tratta nelle due relazioni finali del volume, Carlo Pedretti, si è assunto e ha portato a termine la missione «di ricomporre e riordinare le migliaia di fogli di Leonardo» e quindi di restituire integro al mondo lo specchio. Con la relazione di Margherita Melani (*Pedretti & Leonardo: definizione del metodo di lavoro attraverso lo studio e l'edizione di frammenti e pagine del Codice Atlantico*) ci troviamo di fronte all'apprendistato vinciano del quattordicenne bolognese che ben presto impara a scrivere come Leonardo (in alcuni libri acquistati negli anni Quaranta si trovano i primi esercizi di grafia rovesciata) e a leggerlo con disinvoltura costruendosi una biblioteca adeguata come strumento di lavoro. Dopo la maturità all'Istituto Laura Bassi di Bologna, la guerra e le condizioni economiche precarie lo costringono a rinunciare all'Università e a procedere alla propria formazione da autodidatta, cercando il contatto con vari accademici che frequentavano la Biblioteca dell'Archiginnasio e sostenendosi con l'attività di disegnatore e giornalista. Con l'aiuto del bibliotecario dell'Archiginnasio Luigi Montanari abile nelle lingue inglese e tedesca, il giovane negli anni Cinquanta è in relazione con i più importanti studiosi di Leonardo cui aveva inviato copia del catalogo della Mostra bolognese del 1953 da lui curata (*Documenti e Memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia*). La mostra e la pubblicazione sono state opportunamente ricordate di recente nel Convegno internazionale *Con Leonardo da Vinci a Bologna* ideato da Learco Andalò, celebrato nello Stabat Mater felsineo il 15 maggio 2018, e negli Atti curati da Rosaria Campioni: per lo snodo importante che segnarono nella storia della critica leonardesca e nel profilo di studioso di Pedretti.

Per il tramite degli scambi epistolari nasce anche il legame profondo con il reverendo Emil Möller (1869-1955), noto per aver individuato l'atto di battesimo e la data di nascita del Vinci. Dello studioso tedesco Pedretti traduce e pubblica *La Gentildonna dalle belle mani di Leonardo da Vinci*, mentre sta lavorando a un catalogo completo dei disegni, senza però poter vedere a Bologna il catalogo dei disegni di Windsor di Kenneth Clark uscito nel 1935. In mancanza dello strumento librario, nasce nel 1954 lo straordinario carteggio con Miss A. H. M. Scott-Elliot, *Keeper* della sezione disegni e stampe della Royal Library a Windsor Castle, che testimonia la lunga preparazione del libro in inglese del 1957 sulla ricostruzione dei frammenti leonardeschi provenienti dal Codice Atlantico; mentre un aiuto

arriverà nel 1955 da Möller, con il dono del proprio Catalogo di Clark. Di questo strumento nel 1968-69 uscì poi una seconda edizione «revised with the assistance of C. Pedretti».

Come è noto, ogni risultato a stampa dello studioso bolognese diviene un'apertura di nuovi sentieri e aggiornamenti, che però possono inciampare in inattese questioni: per esempio il restauro del Codice Atlantico deciso dal Ministero della pubblica istruzione senza sentire gli studiosi, come lamenta Augusto Marinoni negli scambi epistolari con Pedretti: restauro concluso negli anni Settanta con l'affidamento a Marinoni dell'Edizione nazionale presso Giunti: nel biennio 1973-75 escono i dodici volumi di tavole, tra 1975 e 1980 altrettanti volumi con la trascrizione critica di Marinoni. In questo difficile passaggio Melani si ferma a segnalare difficoltà ed errori che indurranno Pedretti a proporre interventi che limitino i danni come «progettare una “guida breve” del Codice Atlantico [...] costituita da una parte introduttiva [...] seguita da una seconda parte in cui, foglio per foglio, segnala repertori e concordanze» utili per comprendere lo stato originario. A questo rimedio al restauro lo studioso si dedica lungo gli anni Settanta, il *Codex Atlanticus of Leonardo da Vinci. A Catalogue of its Newly Restored Sheets* esce a New York nel 1978 quale strumento per agevolare il lavoro dei leonardisti, ma nessuno ne parlerà in Italia fino all'articolo di Federico Zeri sulla «Stampa» del 9 novembre 1980 che scatena un dibattito giornalistico nel corso del quale Marinoni difenderà il restauro e smentirà le proprie opinioni private. Pedretti continuerà a considerare il restauro un'occasione mancata «per avere i disegni a fogli sciolti [...] soluzione che sarebbe stata ottimale per tentare un primo ordinamento cronologico dei fogli vinciani». Il suo desiderio si è realizzato solo nell'ultimissimo intervento restauratore: «un'epocale operazione di sfasciolatura e di riposizionamento dei disegni» discusso nel 2012 nel Seminario internazionale a cura dell'Istituto centrale per il restauro e la conservazione del patrimonio archivistico e librario dal titolo *I disegni di Leonardo: diagnostica, conservazione, tutela*.

Lungo gli anni Settanta abbiamo visto lo studioso bolognese impegnato a tempo pieno nella costruzione del suo strumento per limitare i danni del restauro: l'unica interruzione che si concesse riguardò i mesi necessari per produrre e pubblicare il suo *Leonardo architetto* del 1978. Su questo lavoro si chiude il nostro percorso di lettura accompagnato dall'intervento di Sara Tagliagalamba *Carlo Pedretti e Leonardo architetto (1978), con affondi*

sulla letteratura critica precedente. Dopo un ampio *excursus* sulla bibliografia intorno a Leonardo architetto fino ai lavori di Ignazio Calvi, Clark e Anna Maria Brizio, il saggio affronta i risultati, anche in campo architettonico, determinati dalla conoscenza delle carte e dalla capacità della loro esplorazione sistematica acquisite nel frattempo da Pedretti all'altezza degli anni Sessanta: il tema dell'architettura di Leonardo impostato sullo studio cronologico delle fonti manoscritte è alla base di *A chronology of Leonardo da Vinci's architectural studies after 1500* pubblicato presso Droz nel 1962: una volta avviato sistematicamente, il metodo della datazione dei manoscritti e dei disegni permette allo studioso bolognese di riscoprire l'attività di Leonardo a Vaprio d'Adda, la realizzazione del nuovo quartiere medico a Firenze e infine lo studio delle "linee di forza" come la caratteristica innovativa dei disegni architettonici tardi del Vinci. Mentre altri leonardisti italiani e francesi, architetti o storici dell'architettura, allargavano il quadro della ricerca, Pedretti contribuiva di nuovo con una grande impresa: usciva nel 1977 la revisione dei *Commentary* di Jean Paul Richter con un'ampia parte aggiornata dedicata ai disegni architettonici. Intanto però si presentava l'occasione offerta dall'editrice Electa per il *Leonardo architetto* nella collana dedicata ai protagonisti dell'architettura rinascimentale: il carteggio conservato nell'Archivio Pedretti con Carlo Pirovano direttore editoriale aggiunge interessanti dettagli al lavoro che lo studioso portava a termine con grande entusiasmo. Nel concepire la cronologia come unico elemento ordinatorio, Pedretti fissava definitivamente una lezione di metodo «di cui è ancora oggi maestro indiscusso».

Luisa Avellini

Drammaturgia/Drammaturgie (Firenze, Teatro di Rifredi, venerdì 6 maggio 2022), presentazione del volume *Antologia Teatrale. Atto secondo*, a cura di A. Lezza, F. Caiazza ed E. Ferrauto (Napoli, Liguori, 2021, 395 pp.).

I testi che seguono sono costituiti dagli interventi dei relatori della tavola rotonda organizzata nell'ambito della rassegna di eventi *Drammaturgia/Drammaturgie*, dedicata all'arte di scrivere per il teatro, che nella giornata del 6 maggio 2022 ha ospitato a Firenze presso il Teatro di Rifredi la presentazione della miscelanea di saggi *Antologia Teatrale. Atto secondo* (Napoli, Liguori, 2021, 395 pp.), curata da Antonia Lezza, Federica Caiazza ed Emanuela Ferrauto.¹

¹ Il volume, suddiviso in quattro sezioni tematiche, rispettivamente destinate agli "Studi sul teatro", ai "I maestri della parola", alla "Regia/Critica" e allo "Scrivere il (di) teatro", si presenta secondo il seguente piano editoriale: *Premessa* (A. Lezza); *Tra l'autore e l'attore. A proposito di «Antologia Teatrale»* (G. Gargiulo); **Studi sul teatro**: *Tra teologia, pedagogia e drammaturgia: il teatro della Compagnia di Gesù* (M. Saulini); *La farsa cavaiola e il teatro di Vincenzo Braca* (R. Troiano); *Per una riconsiderazione storico-critica di Francesco Cerlone, "Molière napoletano"* (A. Scannapieco); *Ritorno a Viviani poeta* (A. Lezza); *Il Teatro di Viviani va in rete: dall'edizione critica analogica alla base dati digitale* (M. Senatore Poliseti); *«Quant'è bello 'o culore d' 'e pparole». Dal romanzo di guerra di Gennaro alle occhiate di Amalia nella Napoli milionaria! di Eduardo* (L. Vaccaro); *Una nuova idea di teatro: il Futurismo e Achille Campanile* (S. Stefanelli); *Il teatro per me è come l'acqua per i pesci. Paolo Grassi ovvero il Teatro come disciplina di civiltà* (S. Casiraghi); *Il teatro è l'attore. Leo de Berardinis tra teoria e prassi* (A. Grieco); *Aristofane a Scampia e Dante a Nairobi: la pedagogia teatrale di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari* (A. Albanese); *Classici siciliani "nell'occhio del Ciclope". Tra testi greci e riscritture moderne* (M. Treu); *La fortuna dei classici nel teatro contemporaneo e le "irredimibili seduzioni" di Sofocle, Tomasi di Lampedusa e Shakespeare nel teatro di Ruggero Cappuccio* (C. Lucia); *La drammaturgia siciliana contemporanea e il grottesco familiare: follia, solitudine e morte* (E. Ferrauto); **I maestri della parola**: *Malaparte e 'o paese d' 'e buscie* (E. Moscato); *Il mare in fondo al water* (M. Santanelli); **Regia/Critica**: *Occhi Gettati. Viaggio molto fuori confine a partire dalle scritture e riscritture di Enzo Moscato* (F. Saponaro); *La possibile eredità di Carmelo Bene* (G. Taffon); **Scrivere il (di) teatro**: *Azzannare le parole. Un controcanto* (R. Palazzolo); *Un tempo di parole e un tempo di silenzi* (T. Caspanello); *La drammaturgia: dalla scrittura alla rappresentazione* (S. Scimone e F. Sframeli); *Brevi riflessioni sulla scrittura e sull'attore* (L. Musella); *Io so' nato ccà* (A. Casagrande); Gli Autori; Indice dei nomi.

Alla tavola rotonda, aperta dai saluti istituzionali di Antonia Ida Fontana (Presidente della Società Dante Alighieri, Rappresentante del Ministero per i Beni e le Attività Culturali presso varie fondazioni e comitati nazionali, e Presidente del Centro Associazioni Culturali Fiorentine), hanno partecipato Angelo Savelli, Laura Caretti, Stefania Stefanelli e Antonia Lezza. Degli interventi, offriamo qui i principali contenuti, assegnando a ognuno di essi un titolo di carattere esclusivamente denotativo, allo scopo di delimitare il preminente campo tematico discusso da ogni relatore. Partiamo dall'intervento del coordinatore dell'iniziativa, il regista Angelo Savelli.

Drammaturghi e drammaturgie

Angelo Savelli

In prima istanza, ciò che collega il titolo della manifestazione fiorentina *Drammaturgia/Drammaturgie* al volume *Antologia Teatrale. Atto secondo* è la prospettiva di considerare l'eterogeneità dei materiali raccolti in questa miscellanea di saggi secondo un'accezione "plurale" – quella appunto di *drammaturghi e drammaturgie* –, definibile dalle separate categorie di competenze, a loro volta suddivise nei punti di forza delle analisi critico-letterarie degli autori, che si propongono principalmente di indagare "il fare" e "lo scrivere per" il teatro. «Esiste» infatti – ricorda Angelo Savelli – «una pluralità del teatro, ed esiste un plurilinguismo dello scrivere il teatro». Le ragioni di questo rapporto sono innanzitutto da ricercare nel legame che intercorre tra il testo letterario e la scrittura scenica, e di conseguenza fra il drammaturgo e il regista. Tale distinzione, spiega Savelli, si giustifica in questi termini: se è vero che «il drammaturgo è l'autore del testo», è altrettanto vero che il regista è l'autore dello spettacolo. Come il drammaturgo scrive l'apparato testuale di uno spettacolo, così il regista scrive la scena attraverso non certo la penna e l'inchiostro e la matita, ma con la voce degli attori, delle luci, delle musiche e dello spazio scenico.

Va ricordato però che non sempre questa dualità fra drammaturgo e regista è stata lineare: alle volte essa si è tradotta in una conflittualità che in alcuni casi è diventata per i registi motivo di «reazione a una inveterata tradizione lunghissima, in cui il teatro si è identificato con la storia della letteratura teatrale». L'avvicinarsi al teatro, il cercare di conoscerlo nei suoi

molteplici e complessi aspetti, ha infatti «significato, per tanti anni, o per meglio dire per qualche secolo, studiare i testi degli autori, metterli in ordine cronologico, fare delle sincronie o delle diacronie con quello che era l'elemento che rimane, che permane, e resiste del teatro: il testo drammatico». Fondamentale, per reagire a questa lunga tradizione testocentrica, che ha visto gli autori «scrivere preservando la propria opera, sotto una specie di *diktat* aristotelico», è stata l'idea di pensare al teatro come a una *performance*.

C'è dunque, afferma Savelli, «tutta una gradazione» quando si parla del dialogo che intercorre fra il lavoro dell'autore, dell'attore e del regista. Il *dramaturg*, da questo punto di vista, era quella figura che fin dal Settecento si affiancava al regista, aiutandolo a ricavare una visione critica del testo, a farsi uno sguardo lungimirante sia orizzontale, sia verticale, della scrittura drammatica: verticale, «per ottenere una lettura anche semiotica del testo»; orizzontale, per inquadrare meglio «il contesto storico in cui questo testo nasceva». Tali considerazioni non possono che aggiungere interesse a quello che Savelli, già a inizio del suo intervento, considera l'anello essenziale nel percorso di un regista: l'importanza della relazione tra allievo e Maestro di palcoscenico, e di conseguenza la conservazione di questo rapporto, da cui derivano le vie e le modalità con cui le pratiche del teatro vengono trasmesse da una generazione all'altra. Riflessioni, queste di Angelo Savelli, che ci fanno pensare alla vocazione di *dramaturg* di Gerardo Guerrieri, al suo metodo di traduzione teatrale, e ancor più alla sua esigenza di «costruire una via all'apprendimento della "generazione senza maestri"», sempre bisognosa di affidarsi alla guida di un esperto.²

C'è quindi, conclude Savelli, la cultura del regista, del critico, dell'accademico; e c'è, d'altra parte, un campo d'incontro in cui lo studioso cerca

² S. GERACI, *Tracce biografiche*, in *Il teatro di Visconti: scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. Geraci, Roma, Officina, 2006, pp. 5-26: 12; C. MELDOLESI, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, in *Gerardo Guerrieri*, Atti del Convegno di Studi (Roma, 11-13 novembre 1993), a cura di A. d'Arbeloff, Roma, Ente teatrale italiano, 1995, pp. 34-41; C. MELDOLESI, *Parte prima. Il dramaturg europeo come attore ombra. Dalla Germania all'area italofrancese*, in Id., R. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote. Dalla Germana all'area italofrancese, nella storia e in un percorso professionale*, Milano, Ubulibri, 2007, pp. 108-115; S. GUERRIERI (a cura di), *Ommaggio a Gerardo Guerrieri. Riscoperta di un grande intellettuale del teatro del Novecento*, Matera, Magister, 2016.

di compensare con il suo lavoro l'approfondimento critico e letterario di un'opera teatrale, pensando anche alla possibilità che il testo drammatico possa farsi realtà in palcoscenico. Lo stesso si può dire per il regista: anch'egli ha necessità di confrontarsi con il critico, e sente il bisogno di ricevere da lui un tipo di approfondimento letterario che possa fornire uno sguardo a tutto tondo sul teatro.

La capacità di vedere in scena i testi

Laura Caretti

«Mi sembra che quel “tra”, tra lo storico che si affianca alla drammaturgia – che la vede in scena, che ne segue i cambiamenti, le varianti, che si accosta a vedere, come fa Leo de Berardinis, e la vede nel suo cambiamento, nella sua capacità di creare in scena una partitura musicale jazzistica – e il testo drammatico, ci sia l'attore», spiega Laura Caretti, ricollegandosi al discorso sulla regia teatrale di Angelo Savelli. È appunto questo il caso di Leo de Berardinis, a cui fa riferimento Lino Musella nelle sue *Brevi riflessioni sulla scrittura e sull'attore* (pp. 365-366), quando scrive che «l'attore è in scena il tramite di tutto, poi il depositario». Pensare dunque all'attore come a uno scrittore che «crea sul proprio corpo e crea in scena», che stende il suo testo drammatico dopo l'ultima replica, e che usa la sua memoria come «un archivio costituito da frammenti» (Lino Musella): in questo percorso, in questo rapporto fra il drammaturgo e l'attore, risiede per Laura Caretti il tratto «più fondante della profondità dei saggi» di *Antologia Teatrale*, e della loro diversità di analisi critico-letteraria. Da una parte nel volume, osserva la relatrice, si può infatti trovare l'idea di composizione di Leo de Berardinis, scritta come una partitura musicale-registica, sulla scia dell'esempio offerto da *The connections* di Jack Gelber – «che va in scena assieme ai musicisti e vede il microfono come uno strumento» scenico; dall'altra c'è invece la drammaturgia di Eduardo De Filippo, che ci tramanda una scrittura in tre tempi: un primo tempo di anticipazione, un secondo tempo di sviluppo e svolta; e un terzo tempo, che egli chiama di prestigio, come accade in *Sik, Sik, l'artefice magico*.

Alla dualità del discorso drammaturgo/attore, che muove i saggi contenuti nella sezione “Studi sul teatro”, seguono gli scritti ospitati in “I maestri della parole” e in “Scrivere il (di) teatro”. Questi testi, – spiega Laura Caretti – se forse sono «la testimonianza di una classe drammaturgica che non è riuscita ancora a elaborare una propria teoria di scrittura, possiedono la forza e il grande valore di cogliere alcuni importanti elementi della contemporaneità, tra cui quello di una «scrittura che si presenta come nostra contemporanea». Restando in tema, possiamo pensare «all’idea post-beckettiana e post-italiana di una drammaturgia che è partitura di parole e di silenzio», come quella che caratterizza la scrittura teatrale di Tino Caspanello. Qui, l’idea del tempo e le potenzialità della lingua convergono verso una «parola che dilata il tempo», la quale – come giustamente ricorda Laura Caretti – ha la forza di richiamare alla memoria l’immagine eduardiana dell’orologio dello scrittore: un orologio che esiste appunto come tempo, ma che può dilatarsi per effetto della fantasia, invertendo nel quadrante il ticchettio delle lancette.

La già ricordata testimonianza di Lino Musella, rilasciata nelle *Brevi riflessioni sulla scrittura e sull’attore*, ci invita invece a vedere la scrittura drammatica «come una specie di copione umano: un copione che nasce “dai sedimenti della memoria”, da quel groviglio e grumo che può essere ancora pieno di memorie, anche teatrali». Di qui, un’ultima osservazione da parte della relatrice: «uno dei fili-rossi presenti nel volume *Antologia Teatrale* è quello della riscrittura», e in particolare della drammaturgia che riscrive i classici. Alle “irredimibili seduzioni” degli archetipi, quali l’*Orestea* eschilea e l’*Odissea* omerica – come avviene nel caso dell’*Orestiade* di Pier Paolo Pasolini, o nella “trilogia siciliana” dell’*Orestea di Gibellina* – si fa spazio nel volume l’ulteriore coscienza dell’importanza di Shakespeare per il teatro di Ruggero Cappuccio, rinvenibile nella riscrittura di *Sogno di una notte di mezza estate*.

«Riscrivere i testi, ripercorrerli», sostiene Laura Caretti, significa «non soltanto vedere l’opera di rielaborazione, ma osservare il lungo lavoro di reinvenzione, di ricreazione che viene fatto dai drammaturghi». Questo, ad esempio, è il caso di Pirandello, che diventa fonte di riscrittura per Eduardo De Filippo, e di creatività per la messa a punto del personaggio fantasmatico, per l’“invenzione che sorprende”, o per la mescolanza di comico e tragico, che è poi «l’immagine di un grottesco che ci appartiene», che fa parte della nostra vita e del nostro linguaggio (vd. «*Quant’è bello ’o culore d’*

'e pparole». Dal romanzo di guerra di Gennaro alle occhiate di Amalia nella Napoli milionaria! di Eduardo).

Discorrere di scrittura o di riscrittura drammatica significa però considerare anche «come fa uno scrittore, nel suo farsi, nel suo creare, a parlare e a dire in modo sintetico che cosa pensa della sua parte di scrittura per il teatro». La metafora a cui guarda in questo caso Laura Caretti, specialmente per comprendere il teatro contemporaneo, è quella che ci viene offerta da Rosario Palazzolo in chiusura di *Azzannare le parole. Un controcanto*, che qui riproponiamo:

E l'arte del teatro, con le sue donne e i suoi uomini, i castelli, le luminarie, è la più efficace bussola della realtà, che necessariamente s'inceppe, affinché si possa finire sempre sulla linea del baratro, a godersi il panorama.

Plurilinguismo, dialettalità e dimensione musicale della lingua

Stefania Stefanelli

Il volume *Antologia Teatrale. Atto secondo* costituisce un richiamo a una parte importante del linguaggio teatrale, specialmente sul versante del dialetto. Rosa Troiano, ad esempio, nel saggio *La farsa cavaiola e il teatro di Vincenzo Braca* mostra come nei testi di questo autore di fine Cinquecento e d'inizio Seicento l'italiano tende ad amalgamarsi con il dialetto cavoto, ma anche con il latino, per effetto di un ambiente accademico che risente del dettato didattico della Scuola Salernitana. La centralità di questo tema linguistico, che, aggiungiamo noi, può essere qui circoscritto ai complessi campi della *dialettalità* e della *dialettofonia*, si ripropone anche nel teatro contemporaneo. Carmela Lucia, ad esempio, prende in esame la linea siculo-napoletana presente nel teatro di Ruggero Cappuccio, e in particolare l'uso del linguaggio mescolato che ricorre in *Desideri mortali*, testo ispirato al *Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa. Con quest'opera di Cappuccio, spiega Stefania Stefanelli, abbiamo un caso di «mescidanza linguistica tra lingua letteraria italiana e francese, ma soprattutto fra siciliano e napoletano». E questo – continuiamo a dire con la relatrice – comporta l'impiego di un tipo di mescidanza linguistica che ritroviamo anche in un

altro lavoro di Cappuccio, *Shakespea Re di Napoli*, testo che si presenta come «una sorta di sublime dal basso».

I livelli della *dialettalità* e la *dialettofonia* caratterizzano però anche il lavoro di riscrittura drammatica dell'autore di teatro. In questa direzione, Martina Treu, nel saggio *Classici siciliani "nell'occhio del Ciclope"*. *Tra testi greci e riscritture moderne*, prende in considerazione la "cancellatura" e la riscrittura in *koinè* siciliana di Eschilo realizzata da Emilio Isgrò, con l'*Oresteia di Gibellina*. Accanto alla tecnica della "cancellatura" della lingua originaria adottata da Isgrò, si possono situare alcuni lavori della drammaturgia siciliana contemporanea offerti da Emma Dante, Davide Enea, o Franco Scaldati, su cui si sofferma ampiamente Emanuela Ferrauto nel saggio *La drammaturgia siciliana contemporanea e il grottesco familiare: follia, solitudine e morte*. Uno dei temi ricorrenti nei testi teatrali di questi autori è quello della «degenerazione morale della famiglia», che, afferma Stefania Stefanelli, molto efficacemente si fonde con «il degrado della generazione linguistica del linguaggio mescolato in maniera assolutamente corrotta dal basso».

Angela Albanese, in *Aristofane a Scampia e Dante a Nairobi: la pedagogia teatrale di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari*, parla invece del teatro di Marco Martinelli e del suo impiego di una lingua sì mescolata, che però sembra risultare più un «impiccato» linguistico «che parte dall'atto, dall'azione», dal fatto cioè che l'autore «usa la lingua come uno dei tanti strumenti della sua drammaturgia per il coinvolgimento di una realtà sociale mescolata». Ma la mescolanza avviene anche tramite «l'improvvisazione» e con «il coinvolgimento dei non attori», precisa Stefania Stefanelli. Il teatro di Carmelo Bene ad esempio, di cui si occupa Giorgio Taffon nel saggio *La possibile eredità di Carmelo Bene*, parte da un plurilinguismo di salentino, italiano e lingue straniere, per approdare ad una lingua quasi priva di forma, che tende a «massacrare, distruggere, svuotare la parola dal significato originario, per ricondurla a un suono spesso insignificante, a una melodia che evidentemente intende significare di più del contenuto semantico della parola stessa». Con questo si arriva a un altro punto fondamentale del teatro contemporaneo, che compete alla dimensione musicale della lingua. Davide Enia, in *Maggio '43* – che è la storia dei bombardamenti di Palermo visti attraverso gli occhi di un bambino – fa intonare al protagonista del suo *cunto* teatrale, Gioacchino, una melodia, una sorta di nenia dal titolo *Befè Biscotto e Minè*, ripetuta in scena come una filastrocca.

Emma Dante, invece, ha affermato di ricercare nella lingua dei suoi testi teatrali la base musicale, il suono di una parlata; mentre Spiro Scimone, che assieme a Francesco Sframeli presenta nella sezione “Scrivere il (di) teatro” il saggio *La drammaturgia: dalla scrittura alla rappresentazione*, parla piuttosto di un “teatro artigianale” in cui il testo drammatico vuole risultare simile a «uno spartito musicale». Enzo Moscato, che in *Antologia Teatrale* firma l'articolo *Malaparte e 'o paese d' 'e buscie*, definisce la propria lingua teatrale come «un misto multisonoro e ritmico del napoletano e di altri idiomi, un po' inventata e artificiale, un po' dal tratto esagerato, iperbolico, ridondante, del caos multietnico e poliglottico», che si identifica con quello del nostro mondo e del nostro oggi. C'è dunque a teatro – continuiamo a dire con Stefania Stefanelli – «una lingua all'incrocio di due istanze»: una che vuole essere un «rispecchiamento di realtà» e un'altra che tende al «superamento della realtà nella pratica fantastica dei suoni». Protagonista del linguaggio come suono è di certo Leo de Berardinis: il suo teatro sperimentale – ricorda la relatrice – dà nota dell'«esistenza di un'anima musicale», diremo jazzistica, che assieme all'“improvvisazione”, vuole «far diventare la parola stessa parte di un organismo musicale complessivo». Quello che invece emerge dal saggio *Ritorno a Viviani poeta* di Antonia Lezza è lo stretto rapporto che nell'opera letteraria di Raffaele Viviani intercorre fra «testo poetico, testo teatrale e musica»: è questo in fondo, conclude Stefanelli, un'autentica «dimostrazione di come la musica e la musicalità possano diventare fondamenta strutturali della realtà teatrale».

Un discorso per concludere

Antonia Lezza e Rosa Troiano

Il primo e il secondo volume di *Antologia Teatrale* sono nati da una spontaneità operativa che si è tradotta in una specie di «cordata», afferma Antonia Lezza: tutti gli autori che hanno partecipato alla realizzazione dei volumi «hanno un'idea degli studi teatrali libera, libertaria e autonoma». Tenendo dunque conto delle parole pronunciate da Angelo Savelli sul rapporto tra il testo, il *dramaturg* e il regista, si può aggiungere questo ulteriore punto al discorso: quello che riguarda la relazione tra le discipline della

letteratura teatrale italiana, della storia dello spettacolo, dell'attore e della lingua. Da questo punto di vista, i saggi contenuti nei volumi di *Antologia Teatrale*, non solo rappresentano il coronamento delle attività di didattica e di ricerca da parte degli autori, ma tendono tutti a indagare la complessità del fenomeno teatrale e con essa la pluralità del testo drammatico. Per Rosa Troiano, è proprio questo nesso a caratterizzare gli studi di ambito biografico, drammaturgico, autoriale, attoriale presenti nel volume, a cui bisogna aggiungere certamente l'importanza del rapporto tra la tradizione e l'innovazione drammaturgica, che in molti casi spinge a considerare come dato principale la riscrittura dei classici antichi e moderni. Le analisi che contraddistinguono alcuni contributi del volume, spiega Rosa Troiano, vanno spesso alla radice di quella «configurazione della struttura linguistica dei testi teatrali, assunta come elemento di contestualizzazione e di forte identificazione di alcune forme drammaturgiche». Lo dimostra ad esempio il saggio di Stefania Stefanelli, *Una nuova idea di teatro: il Futurismo e Achille Campanile*, in cui, fa notare Troiano, le sintesi futuriste e gli artifici linguistici messi in campo da Achille Campanile, specialmente nelle *Tragedie in due battute*, si offrono come modalità degli scambi comunicativi per infrangere il principio dell'*ordo* discorsivo, producendo comicità e alla volte *nonsense*.

Luca Vaccaro

Antologia teatrale. Atto secondo, a cura di Antonia Lezza, Federica Caiazzo, Emanuela Ferrauto, Napoli, Liguori, 2021, pp. 416.

Questo «atto secondo» dà seguito ad un “primo atto” uscito nel 2015 (*Antologia teatrale. Storia e ipotesi di lavoro*, a cura di Antonia Lezza, Annunziata Acanfora, Carmela Lucia), pubblicato dalla stessa casa editrice e nella stessa collana, di cui dà ampiamente conto, all’inizio del volume, il contributo di Gius Gargiulo (*Tra l’autore e l’attore. A proposito di «Antologia teatrale»*, pp. 1-27). Allora forse era immaginato come un atto unico (come avviene per certi testi teatrali) e non so se l’intera “rappresentazione” si fermerà qui o se ne è previsto almeno ancora un terzo. La continuità non è solo nel titolo e nella veste editoriale, nei temi e nella struttura dei due volumi, ma anche in molti degli autori dei saggi invitati a partecipare; continuità che si spiega con lo stretto legame che entrambi i volumi hanno con l’attività scientifica e didattica di Antonia Lezza che per molti anni è stata titolare dell’insegnamento di Letteratura teatrale italiana nell’Università di Salerno (come ha fatto, a Genova, anche chi scrive), contribuendo a rendere viva la lezione di Franca Angelini, al cui ricordo è dedicato questo volume. Una disciplina, la Letteratura teatrale, che, a parer mio, non esiste in assoluto, ma rappresenta un particolare punto di vista all’interno di storie più vaste, non solo quella della letteratura (in cui per molto tempo era stata considerata confusa) ma anche quella del teatro e, di conseguenza, della storia *tout-court*; una disciplina che si occupa di tutte le scritture che riguardino il teatro, attraverso la pratica critica e storiografica, soprattutto la lettura dei testi, senza definire pregiudizialmente territori, ma cercando legami, intrecci fra la pagina e la scena, fra la scrittura sulla pagina e quella che si è soliti definire la scrittura scenica.

Questa impostazione si riflette nell’insieme di questo volume, facendone qualcosa di più di una semplice raccolta di saggi, sia per l’ampiezza del campo d’indagine (quindi la varietà della natura, della tipologia dei testi), sia per la specificità dell’approccio con cui sono messe in relazione la pagina e la scena.

I saggi della sezione *Studi sul teatro* abbracciano un arco cronologico abbastanza ampio. Mirella Saulini (*Tra teologia, pedagogia e drammaturgia: il teatro della Compagnia di Gesù*, pp. 31-46) affronta un tema centrale del teatro secentesco barocco; Rosa Troiano (*La farsa cavaiola e il teatro di Vincenzo Braca*, pp. 47-66) e Anna Scannapieco (*Per una ricostruzione storico-critica di Francesco Cerlone, "Molière napoletano"*, pp. 67-90) propongono due capitoli di storia della drammaturgia meridionale a cavallo fra Cinque e Seicento (le farse di Braca) e settecentesca, l'una radicata nella tradizione, l'altra aperta alle innovazioni del moderno teatro veneziano (Goldoni e Gozzi). Nella stessa sezione ampio spazio è dato al teatro meridionale, con Luca Vaccaro (*"Quant'è bello 'o culore d' 'e parole". Dal romanzo di guerra di Gennaro alle occhiate di Amalia nella Napoli milionaria! di Eduardo*, pp. 149-170), che rilegge in una prospettiva inedita uno dei capolavori di Eduardo, e con ben due contributi su Raffaele Viviani: quello di Maria Senatore Poliseti (*Il teatro di Viviani va in rete: dall'edizione critica analogica alla base dati digitale*, pp. 133-147) che dà conto del progetto di digitalizzazione del *Teatro* di Viviani, e quello di Antonia Lezza, *Ritorno a Viviani poeta* (pp. 91-132). In questo denso saggio Antonia Lezza ricostruisce la complessa storia editoriale dei testi poetici, che sono fondamentali proprio per la comprensione del Viviani drammaturgo. Partendo dalla sua figura di «cantastorie urbano», autore in quanto attore, il saggio dimostra come la canzone di Viviani sia all'origine della sua drammaturgia, legata alla rivista, al "numero", da cui dipende non solo la natura dei personaggi, ma la struttura dialogica, l'ambiente. In questo modo si capisce come la drammaturgia di Viviani sia radicalmente diversa rispetto a quello di Eduardo; una diversità che deriva dal diverso modo di costruire lo spettacolo dei due attori e capocomici: uno partendo dal "numero" (il tipo teatrale, specchio della realtà, della società cittadina), perché ha in mente la rivista, l'altro dall'attore-personaggio, che viene caricato di valori ideologici e sentimentali, che rimangono estranei alla "oggettività" caricaturale di Viviani.

Altri saggi sviluppano l'analisi della più recente drammaturgia meridionale, concentrandosi sia sulla "lezione" di Leo de Berardinis (Antonio Grieco, *Il teatro è l'attore. Leo De Berardinis tra teoria e prassi*, pp. 189-210) e sull'esperienza di Ruggero Cappuccio (Carmela Lucia, *La fortuna dei classici nel teatro contemporaneo e le "irredimibili seduzioni" di Sofocle, Tomasi di Lampedusa e Shakespeare nel teatro di Ruggero Cappuccio*, pp. 241-256), sia offrendo un ampio panorama della recente drammaturgia sici-

liana (Emmanuela Ferrauto, *La drammaturgia siciliana contemporanea e il grottesco familiare: follia, solitudini e morte*, pp. 257-287), e delle riscritture moderne dei classici (Martina Treu, *Classici siciliani nell'occhio del Ciclope*, *Tra testi greci e riscritture moderne*, pp. 225-240); mentre all'esperienza napoletana del teatro delle Albe esportata in Africa, nello *slum* di Kibera, in Kenya, è dedicato il saggio di Angela Albanese, *Aristofane a Scampia e Dante a Nairobi: la pedagogia teatrale di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari* (pp. 211-224).

Se il filo conduttore di tutti questi saggi è dato dai riferimenti al teatro meridionale e al dialetto, la prospettiva della scena e della lingua nazionale è invece nel contributo di Stella Casiraghi (*Il teatro per me è come l'acqua per i pesci. Paolo Grassi ovvero il teatro come disciplina di civiltà*, pp. 181-188) che, facendo ricorso alle carte private conservate nell'Archivio del Piccolo Teatro di Milano e alle sue lettere, ricorda un protagonista del rinnovamento teatrale, culturale e civile italiano del dopoguerra.

L'apertura alla drammaturgia nazionale è anche nel saggio di Stefania Stefanelli (*Una nuova idea di teatro: il Futurismo e Achille Campanile*, pp. 171-180) che mette in relazione le *Tragedie in due battute* di Campanile con alcuni aspetti del teatro futurista: la sintesi, la rapidità, che Campanile reinterpreta nella chiave del gioco linguistico, ottenendo un effetto comico basato sulle loro combinazioni e deformazioni linguistiche, sulle ambiguità di parole che possono avere diversi significati. Qui è interessante, oltre al riconoscimento dell'abilità linguistica dello scrittore, l'attenta osservazione e utilizzazione dei modelli attoriali, a proposito dei quali la Stefanelli cita Petrolini, all'altezza cronologica del 1924 (l'anno in cui, sul *Corriere italiano*, si pubblica la prima delle tragedie in due battute, *Le Due Locomotive*), ma si potrebbe pensare, ormai fuori della temperie futurista, anche a Totò, interprete di *Animali pazzi* (1939) di Anton Giulio Bragaglia, su soggetto e sceneggiatura di Campanile (dove il farmacista invece di un sonnifero, gli somministra un «suonifero», cioè una sostanza che lo fa cantare); oppure alla commedia dell'arte. E si potranno ricordare, a questo proposito e in questa occasione, i tre articoli di Campanile (napoletano d'origine per via del padre, Gaetano Campanile Mancini, soggettista, sceneggiatore e regista di film muti) sul *Corriere d'informazione* dell'ottobre 1958, dedicati a Pulcinella, in occasione della rappresentazione al *Piccolo* del *Pulicenella che va trovanoo la fortuna soia pe' Napole* di Pasquale Altavilla (riproposti da

Andrea Battistini su *L'informazione bibliografica* nel 1996), tutti dedicati alle invenzioni e deformazioni linguistiche della maschera napoletana.

Nella sezione intitolata *Regia/Critica* il volume abbraccia anche quelle esperienze di "pedagogia teatrale" (che è un aspetto presente anche nell'esperienza delle Albe fra Scampia e Nairobi) che vanno al di là della dimensione produttiva e organizzativa del teatro tradizionale: penso al saggio-testimonianza di Francesco Saponaro, (Occhi gettati. *Viaggio fuori del confine a partire dalle scritture e riscritture di Enzo Moscato*, pp. 319-339) sul Collettivo dell'ex istituto Filangeri (il "laboratorio" che ha coinvolto Enzo Moscato e gli allievi della *Scuola civica Paolo Grassi* di Milano, recuperando lo spazio inusuale del Castello di San Barbato in Irpinia) e a quello di Giorgio Taffon, *La possibile eredità di Carmelo Bene* (pp. 339-352),

Un altro aspetto rilevante del libro, una scelta "militante" ma che non rinuncia al rigore scientifico, è unire allo studio storiografico la testimonianza della viva voce dei protagonisti: autori e attori, molto spesso attori-autori-registi-capocomici secondo un'antica tradizione che proprio del teatro napoletano costituisce il sigillo (basti pensare a Eduardo, Viviani, Leo De Berardinis, Moscato, di cui si occupano i saggi di questo volume; altri, come Petito, Scarpetta, Ruccello, Silvestri, erano ben illuminati nel saggio (di Antonia Lezza) che apriva la precedente *Antologia teatrale* che di questo secondo volume rimane l'indispensabile premessa.

E vorrei cominciare dal notevole contributo di Moscato sulla Napoli raccontata in *La pelle*, il romanzo da cui nel 1982 Moscato aveva tratto lo spettacolo *Signurì, Signurì (Malaparte e 'o paese d' 'e buscie*, pp. 291-297), tutto teso a evidenziare i caratteri barocchi della scrittura di Malaparte, che annullano l'effetto di una possibile interpretazione "contenutistica" della descrizione di quella Napoli del dopoguerra, già richiamata nel saggio di Luca Vaccaro su Eduardo. Moscato considera Malaparte «un grande giocoliere, un grande costruttore / affabulatore di incisivissime parole», riscattando il romanzo di Malaparte dai pregiudizi e rivendicandone il carattere di favola apocalittica tragica, fra mito e racconto storico di una "pestilenza" morale, grazie ad «uno stile e una forma modernissimi, e spiazzanti, [...] volutamente e coraggiosamente posti sul ciglio di un artificio letterario e emozionale».

Notevole anche lo scritto di Santanelli (*Il mare in fondo al water*, pp. 299-317), le cui caratteristiche, fra racconto e monologo teatrale, intessuto di una serie di interrogative, presuppongono la presenza di un interlocu-

tore, segno, in ogni caso, di una scrittura che si confronta con l'oralità. E la dimensione performativa trasferisce alla pagina l'idea di un teatro affabulatorio, di una scrittura che ha la sua matrice nell'oralità, anche nel caso del siciliano Palazzolo il quale, con *Azzannare le parole. Un controcanto* (pp. 353-357), ponendosi in una prospettiva quasi antropologica, ci offre un vero e proprio monologo in forma di autoritratto, che del monologo teatrale, appunto, ha il ritmo, scandito dalle ripetizioni, dalla anafora, le pause, i cambiamenti di argomento e di tono. Questo autoritratto di Palazzolo, poi, è in sintonia con una idea di teatro-racconto (che ne è anche il tema: raccontare le storie) che ha caratterizzato significativamente la drammaturgia degli ultimi anni (ormai, anzi, degli ultimi decenni), offrendone una versione del tutto personale.

Invece, il racconto autobiografico di Casagrande, "figlio d'arte", appartiene tutto (anche nella utilizzazione del *topos* della nascita avvenuta quasi sul palcoscenico, perché la madre-corista è a cantare in teatro ancora qualche minuto prima del parto) alla tradizione attoriale.

A una dimensione più tipica della riflessione critica e di poetica sono, invece, legati i contributi di Tino Caspanello (*Un tempo di parole e un tempo di silenzi*, pp. 359-362), di Scimone-Sframeli (*La drammaturgia: dalla scrittura alla rappresentazione*, pp. 363-364) e di Lino Musella (*Brevi riflessioni sulla scrittura e sull'attore*, pp. 65-368). Attraverso la testimonianza di questi attori-autori il rapporto fra pagina e scena si presenta con la semplicità dell'esperienza concreta, verrebbe da dire quotidiana. Dice Musella, parlando soprattutto del lavoro condotto insieme al suo compagno di scena, Tonino Taiuti: «liberandoci così dell'amore spesso opprimente che si riversa nella battuta scritta, abbiamo focalizzato la nostra attenzione sul rapporto che si stabilisce con l'altro, sulla dinamica che si sviluppa in scena, sulla storia da raccontare insieme, sulla sorpresa di un gioco vero e conflittuale che crea e conduce l'azione drammatica»: il testo teatrale, cioè, è rapporto e azione; la parola teatrale ha, rispetto alla parola scritta, questa caratteristica, questa natura, che la rende viva («Ciò che è scritto rivela qualcosa che accade e viceversa: questo è il confine fra testo e scena»); il testo teatrale non è semplicemente detto, non può prescindere da quello che «accade». E questo ha molto a che vedere con l'apporto, del tutto particolare, dell'attore al testo drammaturgico: «Tonino ha un *rapporto vivo e creativo col suo repertorio*, è in grado di comporre più drammaturgie originali attingendo da esso, casualmente o attraverso vere e proprie

composizioni questo *archivio connaturato col suo corpo vive in lui* dopo aver attraversato personaggi e testi, comici e tragici, classici, moderni, contemporanei, in prosa e in versi, in dialetto o in lingue inventate. Migliaia e migliaia di *parole e gesti depositati nella memoria e nel corpo*, riemergono a singhiozzi, in frammenti, a brandelli, a calci a pugni, andando a comporre la babele antologica di un attore. Questo repertorio è *un copione umano* e concepisce, fuori della narrazione, fuori delle regole e in genere dell'azione drammatica, una possibilità di legami fra diversi *mondi espressivi che solo la scena può tenere insieme*. Questa possibilità non è trascrivibile con esattezza e perfezione».

L'attore non *fa* teatro (è la lezione di Leo), ma *è* teatro. Per questo il fatto teatrale non consiste nel «mettere in scena», ma nel «mettere in vita» i testi, secondo l'esperienza delle Albe che in questo modo rompe un luogo comune, chiarendo bene il rapporto con la letteratura, non limitandosi a intenderla come una semplice “biblioteca di testi”. Il testo teatrale non è solo letteratura, non è materiale letterario da mettere in scena, ma parola (parola fisica, parola-voce, parola-corpo) che nasce sulla scena, nella scena, dalla scena, in virtù di quel «comunicare oltre la soglia delle parole» di cui parla Tino Caspanello che coglie la realtà teatro, la sua essenza in un doppio «tempo», percepito fisicamente: c'è un tempo di parole e un tempo di silenzi. E lo ribadisce Spiro Scimone: «in teatro non si ascoltano solo le parole, ma si ascoltano anche i silenzi».

Franco Vazzoler

Indice dei nomi

a cura di Luca Vaccaro

- Abrams, M. H., 19n.
Acanfora, A., 239.
Accetta, C., 206n.
Achillini, Claudio, 53, 54.
Acusilao, 67.
Adesso, C. A., 156n.
Adelaide di Borbone-Francia, figlia di Luigi XV, 127n.
Affinito, G. junior, 206n.
Affò, I., 87n.
Agamben, G., 125n.
Agosti, G., 51n.
Ajello, E., 135n.
Alarcon, Juan Ruiz de, 134n.
Albanese, A., 230n., 236, 241.
Albany, Luisa, principessa di Stolberg, contessa d', 127n.
Albergati Capacelli, Francesco, 20n., 128 e n., 130.
Alberti, C., 16n.
Albini, G., 129n.
Aldrovandi, Ulisse, 49.
Alfano, G., 7n., 98n.
Alfieri, Vittorio, 14, 15, 17-22 e n., 127 e n., 128n., 129-130 e n., 131, 132, 143, 144 e n., 146, 147 e n., 148 e n., 149 e n.
Alfonzetti, B., 22n.
Alighieri, Dante, 204n., 230n., 231, 236, 241.
Allasia, C., 17n.
Allegri, L., 87n.
Almansi, G., 134n.
Alonge, R., 24n., 26n., 131n.
Altavilla, P., 35 e n., 198, 206, 241.
Anacreonte ps., 52n.
Anceschi, G., 15n.
Andalò, L., 227.
Andreini, Giovan Battista, 12, 42, 148n.,
Andreini, Isabella, 109n.
Angelini, F., 16n., 18 e n., 26 n., 29n., 132n., 156n., 239.
Anguillara, Giovanni Andrea dell', 50 e n.
Anscombe, G. E. M., 31n.
Anton, J. P., 13n.
Antonucci, G., 26n.
Apolito, P., 5n.
Apollodoro ps., 65, 66 e n., 68, 69.
Apollonio Rodio, 52n., 65.
Arcoleo, G., 35 e n.
Arduini, F., 129n.
Ariosto, Ludovico, 129, 140, 141n., 149.
Ariosto, Orazio, 90, 93, 96n., 99.
Aristofane, 149, 230n., 236, 241.
Aristotele, 6, 7 e n., 8 e n., 13, 77, 81n., 86, 94 e n., 95 e n., 97, 98 e n., 114, 123, 223.

- Artioli, U., 25n.
 Arveda, A., 125n.
 Attolini, G., 7n., 123n.
 Augusto, Ottaviano, imperatore, 64.
 Avellini, L., 9, 54n., 61, 93n., 229.
 Azzaroni, G., 26n.
- Bacchilide, 68.
 Bacone, Francesco, 226.
 Balbi, L., 36n.
 Baldacci, L., 111n.
 Baldassarri, G., 61n., 71n., 80 e n.,
 88n., 90n.
 Baldi, Bernardino, abate di Guastalla,
 100.
 Baldi, Ciccio, 35.
 Balestrieri, Francesco, 100n.
 Balsamo, G., 188 e n.
 Banfi, A., 226.
 Banu, G., 125n.
 Baratti, Antonio, 135.
 Baratto, M., 132n.
 Barbalato, T., 206n.
 Barberini, Maffeo vd. Urbano VIII
 Barenghi, M., 13n.
 Barilli, R., 7n.
 Barocchi, P., 48n.
 Barra, Mattia, 35.
 Barra, P., 201n.
 Barsotti, A., 28n., 150n., 157n.
 Barthes, R., 5, 6 e n., 17n., 23n., 28
 e n.
 Bartoli, Francesco Saverio, 41 e n.,
 42.
 Bartolucci, G., 24, 25n.
 Basile, Giambattista, 56n., 206.
- Bassano, E., 5n.
 Bassi, Laura, 227.
 Battaglia, S., 112n.
 Battista, A. M., 11n.
 Battistini, A., 7n., 17n., 18 e n.,
 101n., 242.
 Beccaria, G. L., 18n.
 Béclard, L., 21n.
 Beecher, D., 124n.
 Beggi Miani, L., 221.
 Belkin, A., 125n.
 Belli Blanes Paolo, 143 e n.
 Bellonci, M., 87n.
 Bellucci, N., 22n.
 Beltrami, L., 54n.
 Belyj, A., 30 e n.,
 Bembo, Pietro, 52n., 119.
 Benacci, Alessandro. tipografo, 119n.
 Benacci, Vittorio, tipografo, 43, 44,
 57, 58.
 Benaglia, Giuseppe, 223.
 Benati, D., 47n.
 Bendidio, Lucrezia, 11.
 Bene, C., 230n., 236, 242.
 Benedetti, Gianpaolo, 109.
 Benigni della Penna, Ippolita, 112,
 113, 114, 123, 124.
 Bertani, O., 17n.
 Bertolotti, A., 90n., 104-106n.
 Besomi, O., 53n.
 Bettinelli, Giuseppe, tipografo, 16,
 133n., 136n.
 Bevilacqua, C., 88n., 100n.
 Bianchi, A., 95n., 116n., 117n.
 Bianchi, I., 49n.
 Bianco, M., 111n.

- Bigi, Q., 111n.
 Bione di Smirne, 52n.
 Boggio, M., 26n.
 Boileau-Despreaux, Nicolas, 128n.
 Bombasi (o Bambasi), Gabriele, 86n.
 Bonanni, F., 18n.
 Bonaparte, Napoleone I, imperatore, 225.
 Boncompagni Ugo vd. Gregorio XIII.
 Bonomi, S., 142n.
 Bonora, E., 112n.
 Booth, W., 17n.
 Borgeese, G. A., 35n.
 Borromeo, Camilla, duchessa di Guastalla, 103, 108, 113.
 Borromeo, Federico, 101, 102n.
 Borsellino, N., 29n., 94n., 174n.
 Bosisio, P., 16n., 131n., 142n., 166n., 169 e n.
 Bossi, Giuseppe, 223.
 Bourcard, F. de, 36n.
 Bovio, L., 206.
 Boyer, F., 148n.
 Braca, Vincenzo, 230n., 235, 240.
 Bracceschi, Corinzia, 110n.
 Bracciolini, Francesco, 45, 46, 55n., 55, 56, 57 e n.
 Bracco, R., 29n.
 Bragaglia, A. G., 34 e n., 195n., 241.
 Bramantino v. Suardi, Bartolomeo
 Branca, V., 149n.
 Brecht, B., 30n.
 Brizio, A. M., 229.
 Brizio, C., 229.
 Brognoligo, G., 9n., 77n.
 Brook, P., 30n.
 Brunetti, S., 25n., 128n.
 Bruni, R. L., 44n.
 Bruscaagli, R., 116n.
 Burattelli, C., 124n.
 Burckhardt, J., 113n.
 Cabani, M. C., 57n.
 Caiazzo, F. 179n. 230, 239.
 Calabresi, O., 25.
 Calabrò, A., 28n.
 Calcaterra, C., 22n.
 Calcese, Andrea, 35.
 Calenda, A., 204n.
 Callot, Jacques, 36 e n.
 Calore, M., 83, 84n., 107 e n., 128n.
 Calvi, I, 229.
 Calvino, I., 13 e n.
 Camilleri, A., 26 n., 27, 28 e n., 29 n., 31 e n., 32 e n.
 Cammarano, F., 35 e n., 198.
 Campanile A., 230n., 238, 241.
 Campanile Mancini, G., 241.
 Campeggi, Ridolfo, 53, 54, 57.
 Campiglia, Maddalena, 11, 85, 109 e n.
 Campioni, R., 44n., 227.
 Candido, Pietro, 51.
 Cantelmo, M., 32n.
 Cantoni, V., 188n.
 Canziani, A., 30n.
 Cappello, G., 30n., 159n., 161, 162, 163 e n., 164.
 Capponi, Giovanni, 53, 54.
 Capponi, Luigi, cardinal Legato, 58, 59.

- Cappuccio, R., 230n., 234-236, 240.
 Caputo, F., 31n.
 Carafa (o Caraffa), Alfonso, tipografo, 9.
 Carandini, S., 12n.
 Caretti, L., 130n.
 Caretti, Laura, 231, 233-235.
 Carli, Ferrante vd. Gianfattori
 Carlo Emanuele I, duca di Savoia, 87 e n., 106.
 Carlo IX, re di Francia, 52.
 Carlson, M., 128n.
 Carminati, C., 58n.
 Caro, Annibale, 129.
 Carracci, Annibale, 47n., 50, 117n.
 Carracci, famiglia, 47.
 Carrara, E., 115n.
 Cartari, Vincenzo, 48.
 Carteromaco vd. Forteguerra, Scipione
 Caruso, F., 69 e n.
 Casagrande, A., 230n.
 Cascetta, A., 129n.
 Casella, N., 188n.
 Casini Ropa, E., 128n.
 Casini, G., 195n.
 Casiraghi, S., 230n., 241.
 Caspanello, T., 180, 230n., 234, 243, 244.
 Castellino, O., 144n.
 Castelvetro, Ludovico, 7-8 e n., 76, 81, 86, 94.
 Castiglioni, Cristofano, 104n.
 Catelli, N., 87n., 95n., 117n.
 Cebà, Ansaldo, 84n.
 Cecchini, Orsola, 42.
 Cecchini, Pier Maria, 35, 42.
 Cederna, C. M., 129n.
 Cerlone, F., 35 e n., 36., 196, 197, 198, 203, 230n., 240.
 Cesi, Bartolomeo, 49.
 Chiabò, M., 84n.
 Chiari, Pietro, 142 e n.
 Chiarini, L., 26n.
 Chiaromonte, N., 116 e n.
 Ciani, M. G., 66n.
 Cimarosa, Domenico, 212 e n.
 Cinelli, Paolo, 34
 Cini, G., 24n.
 Cinquegrani, A., 178n.
 Ciotti, Giovanni Battista, tipografo, 9, 76, 93n.
 Civalieri, Carlo, 101, 102.
 Clark, K., 227, 228.
 Clark, M., 65 e n.
 Claudiano, Claudio, 52n.
 Clubb, L. G., 63n.
 Cochi, Bartolomeo, tipografo, 44n.
 Cockcroft, R., 116n.
 Cody, R., 111n.
 Colangelo, C., 10n.
 Colonna, Oddone vd. Martino V
 Colonna, S., 117n.
 Colonna, Vittoria, 111 e n.
 Colorni, V., 124n.
 Coniglio, G., 102n.
 Conti, Natale, 48.
 Contini, F., 57n.
 Contini, G., 118n.
 Coriolano, Cristoforo, 223.
 Corneille, Pierre, 134 e n.
 Corso, Rinaldo, 111 e n.

- Cortese, Giulio Cesare, 56 e n., 57n.
 Corti, M., 107n.
 Corvin, Michel, 128n.
 Costa, O., 26 e n.
 Costa, S., 130n.
 Costantini, Giovanni Battista, tipografo, 142n.
 Cotta, Pietro, 140.
 Cotticelli, F., 34n.
 Cotugno, A., 50n.
 Courville, X. de, 140n.
 Cozzoli, A. T., 65n., 75n.
 Crescimbeni, Giovan Mario, 84n.
 Crimi, G., 57n.
 Croce, B., 36 e n., 208.
 Croce, Giulio Cesare, 44 e n.
 Crotti, I., 131n., 178n.
 Curcio, A., 37n.
 Curzio, Gasparo, 224.
 Curzio, Lancino, 224.

 D'Ambrosio, A., 201n.
 D'Amico, S., 25, 27n., 164n.
 D'Amora, M., 178n.
 D'Ancona, A., 124-125n.
 D'Annunzio, G., 144, 177n.
 D'Arbeloff, A., 232n.
 Dalbono, C. T., 36n.
 Dalla Porta, Matteo, 104 e n., 105, 106.
 Dalla Valle, D., 93n.
 Dällenbach, L., 107n.
 Dante, E., 22, 27, 28 e n., 29, 30n., 31, 32 e n., 151, 179 e n., 180, 181 n., 182 e n., 183 e n., 185n., 187, 236, 237.
 Davico Bonino, G., 17n., 125n., 199n.
 De Beatis, Antonio, 222.
 De Berardinis, L., 37, 202, 204n., 230n., 233, 237, 240, 242, 244.
 De Blaauw, S., 55n.
 De Cenzo, Gaspare, 35.
 De Curtis, A., detto Totò, 241.
 De Filippo, E., 35, 36, 196 e n., 198 e n., 201 e n., 202 e n., 203, 204, 206, 208, 230n., 234, 235, 240, 242.
 De Filippo, L., 201n.
 De Filippo, P., 150n.
 De Gubernatis, A., 108 e n.
 De Luca, E., 141n.
 De Maio, R., 195n.
 De Maldè, V., 52n.
 De Marinis, M., 23, 153 e n.
 De Martino, Giuseppe, 35.
 De Mauro, T., 31n., 32n.
 De Min, S., 24n., 164 e n., 177, 178n.
 De Muto, S., 35.
 De Nores, Giasone, 7, 75n., 86, 93 e n., 94 e n., 95 e n., 96-98.
 De Robertis, D., 107n.
 De Sanctis, F., 21, 35.
 De Simone, R., 5n., 29 e n., 36n., 37n., 204n.
 De Vico, P., 204n.
 Del Carretto Doria, Zanobia, 109.
 Del Corno, D., 117n.
 Delcorno, C., 59n.
 Dell'Abate, Nicolò, 48, 52.
 Dell'Altissimo, Cristofano, 223.

- Della Porta, Giovan Battista, 57n.
 Della Torre, Marcantonio, 225.
 Della Torre, S., 48n.
 Della Volpe, G., 8n.
 Democrito, 224.
 Denarosi, L., 83, 84n., 87n., 88n.,
 93n., 96n., 100n.
 Dentato, E., 205n.
 Derrida, J., 14 e n., 15n., 33.
 Detienne, M., 10n., 70n.
 Di Benedetto, A., 20n., 51n., 143n.
 Di Benedetto, F., 51n.
 Di Fiore, Domenico Antonio, 35.
 Di Giacomo, S., 36, 84, 195n.
 Di Leo, M., 23n.
 Didi-Huberman, G., 33 e n.
 Didot, François-Ambroise, il vec-
 chio, 131, 146.
 Doglio, M. L., 79, 80n., 97n.
 Dolfi, A. 127n.
 Donato, Elio, 7.
 Dondero, M., 18.
 Dorat, Jean, 52.
 Doria, G., 195n.
 Doria, Vittoria, duchessa di Guastalla
 e Molfetta, 86, 99, 103, 108, 110
 e n., 112 e n., 118 e n., 119n.,
 122, 123n.
 Dorotea di Brunswick-Lüneburg,
 principessa e contessa palatina,
 100, 101, 102n.
 Durante, F., 33n.
 Duranti, A., 130n.
- Elam, K., 151n.
 Eliodoro di Emesa, 71.
 Elisabetta d'Austria, regina di Fran-
 cia, 52.
 Empson, W., 6 e n., 12 e n., 13, 98
 e n.
 Enia, D., 22, 151, 179-180 e n., 187
 e n., 188, 189n., 236.
 Eraclito, 224.
 Ercole III v. Este, Ercole Rinaldo d'
 Erodoto, 65.
 Eschilo, 236.
 Esiodo, 9, 65 e n., 67, 86 e n., 69, 75.
 Esposito, L., 201n., 208n.
 Este, Ercole Rinaldo III d', duca di
 Modena, 225.
 Euripide, 71, 130.
 Eustachio di Tessalonica, 65n.
 Everson, J. E., 87n.
 Ewbank, I.-S., 115n.
- Fabbri, P., 6n.
 Fabiano, A., 140n.
 Fabrizi, A., 130n., 148n., 149n.
 Fabroni, Fabrizio da Fabriano, 197.
 Faccioli, E., 124n.
 Falkenburg, Gerarth, 51.
 Fantuzzi, Giovanni, 44, 45 e n.
 Farnese Meli-Lupi, Camilla, marche-
 sa di Soragna, 90n., 91 e n.
 Farnese, Odoardo, cardinale, 50.
 Fassò, L., 127n., 148n.
 Fedi, F., 87n.
 Fenlon, I., 80 e n.
 Fenzo, Modesto, tipografo, 142n.
 Fera, V., 51n.
 Ferecide, 68.
 Ferrante II vd. Gonzaga, Ferrante II

- Ferraro, L., 57n.
 Ferrauto, E., 22-24, 27, 29, 32, 151, 152n., 179n., 182, 184n., 187n., 188n., 230, 236, 239, 241.
 Ferrazzi, G. I., 90n.
 Ferrero, E., 87n.
 Ferro, R., 54n.
 Ferrone, S., 16-17 e n., 19n., 25n.
 Ferroni, G., 30n.
 Fersen, A., 26n.
 Ficino, Marsilio, 112.
 Fido, F., 16n.
 Figino, Girolamo, 224.
 Filelfo, Francesco, 51.
 Fileremo Fregoso, Antonio, 224.
 Finzi, R., 111n.
 Fiore, E., 178n.
 Fiorillo, Silvio, 35, 204n.
 Firpo, L., 7n.
 Firpo, M., 7n.
 Fischer, D., 156n.
 Fischietti, Domenico, 129.
 Foffano, F., 111n.
 Fofi, G., 199n.
 Fontana, A. I., 231.
 Fontana, Prospero, 49.
 Fontanier, Pierre, 14 e n.
 Forteguerra, Scipione, il Carteromaco, 51.
 Fracanzani, M., 204.
 Fracastoro, Girolamo, 7.
 Frascani, F., 29n.
 Freguglia, G. F., 48.
 Freud, S., 226.
 Frigau Manning, C., 143n.
 Frye, N., 109n.
 Fulco, G., 53 e n., 56.
 Fumaroli, M., 57 e n.
 Furlotti, B., 90n.
 Gabrieli, V., 89n.
 Galeno, 65 e n.
 Galevato, Cesare, 102.
 Galuppi, Baldassarre, 129.
 Gambara, Veronica, 111.
 Gambarelli, Agostino, 120.
 Gambiagli, M., 128n.
 Garavaglia, C., 142n.
 Gareffi, A., 62n.
 Gargiulo, G., 230n., 239.
 Gasti, F., 64n.
 Gegič, E., 27n, 164n.
 Gelber, J., 233.
 Genette, G., 5, 6n., 14n.
 Genovese, G., 8n., 95n.
 Gentile, A., 15n.
 Gentile, G., 208.
 Geraci, S., 232n.
 Ghelardi, M., 20n., 125n.
 Gianfattori, Carlo Ferrante, 54, 59 e n.
 Giavarini, L., 107n.
 Gibellini, P., 53n.
 Gigliucci, R., 94n., 111n.
 Gijsberg, P. M., 55n.
 Giordano Gramegna, A., 83, 84n.
 Giovanelli, P. D., 20n., 26n.
 Giovio, Paolo, 222.
 Giraldi Cinzio, Giovan Battista, 7, 108n.
 Giulivo, L., 201n.
 Giusti, Vincenzo, 89 e n., 90, 91 e n.

- Goldoni, Carlo, 14, 15-21 e n., 22, 127 e n., 128 e n., 129, 130-133 e n., 134 n., 135 e n., 136 e n., 137, 138 e n., 139 e n., 140 e n., 141n., 142, 143, 196, 197 e n., 198 e n., 240.
- Goldoni, Giulio, 137.
- Gonzaga, Cesare I, 109
- Gonzaga, Curzio, 96n.
- Gonzaga, Ercole, 121.
- Gonzaga, famiglia, 102n.
- Gonzaga, Ferrante II, duca di Guastalla, 86, 93, 101, 103, 105, 109, 110n., 113, 118.
- Gonzaga, Vincenzo I, duca di Mantova, 42, 84, 85n., 87, 88n., 90n., 91n. 101n., 102 e n., 103, 104 e n., 113, 120, 121, 123.
- Gonzaga, Margherita, 109.
- Goodman, N., 153n.
- Goodrich Heck, A., 34 n.
- Gordon, D. J., 89n.
- Gozzi, Carlo, 21n., 142 e n., 240.
- Gradenigo, Vittore, 138n.
- Gramatica, E., 25.
- Grande, M., 160n.
- Grappiolo, E., 89n.
- Grassi, P., 230n., 241, 242.
- Grataroli, Guglielmo, 84n.
- Graves, R., 65 e n.
- Greco, F. C., 195n., 208.
- Gregorio XIII, papa, 49.
- Grieco, A., 230n., 240.
- Grimani, Michele, 139n., 140.
- Guanda, U., 52n.
- Guarini, Battista, 7-8, 9 e n., 11 e n., 53 n., 54, 61-63 e n., 64, 71 e n., 73, 74-77 e n., 78, 79 e n., 80, 81, 86-89, 93 e n., 96 e n., 98, 99 e n., 114-115n., 119, 125n.
- Guarino, R., 156, 157 e n.
- Guccini, G., 18n., 128n. 144n., 145n.
- Guercio, V., 71n., 116n.
- Guerrieri, G., 37n., 232 e n.
- Guglielminetti, M., 9n., 17n.
- Guglielmino, S., 28 e n.
- Guida, A., 51n.
- Guitto, C., 206n.
- Gullì Pugliatti, P., 30n.
- Gunderson, K., 23n.
- Guthmüller, B., 20-21n.
- Hamon, Ph., 5 e n., 14n., 17 e n.
- Heck, T. F., 34n.
- Heinsius, Daniel, 51.
- Herrick, M. T., 94-95n., 108n.
- Hugo, V. M., 206n.
- Igino, 64 e n.
- Imer, Giuseppe, 139 e n.,
- Imperiali, Giovan Vincenzo, 54n.
- Ingegneri, Angelo, 11 e n., 12, 62 e n., 77, 80 e n., 81, 88 e n., 89, 90-93 e n., 97 e n., 100, 104, 110, 115n.
- Isgrò, E., 236.
- Jannaco, C., 148n.
- Jarro v. Piccini Giulio
- Kahil, L., 69n.

- Kaysers, W., 17n.
Kerenyi, K., 10.
Kuhn, Peter van der, 51.
Künzle Brügger, M., 157n., 165n., 167n.
- Lacour, L., 27 n.
Lalatta, Veltrio, 109.
Lanata, G., 10n.
Landino, Cristoforo, 112.
Laozi, 206.
Laurenza, D., 224.
Lauro, A., 203.
Lazzarini, A., 57n.
Lazzarino Del Grosso, A. M., 11n.
Lectius, Jacobus, 52.
Leonardo da Vinci, 221-229.
Leone, B., 201n.
Leopardi, Giacomo, 204n.
Lezza, A., 34, 36, 37, 195, 197n., 198n., 199n., 200n., 207n., 230 e n., 231, 237, 239, 240, 242.
Lindt, G., 115n.
Lipsio, Giusto, 53n.
Liviera, Giovan Battista, 93.
Livio, G., 162, 163n.
Lomazzo, Giovanni Paolo, 222.
Lombardi Satriani, L. M., 195 e n., 198n., 202n.
Lonzi, L., 23n.
Loraux, N., 68n.
Loschi, Antonio, 89n.
Lubin, Eilhard, 51.
Lucia, C. 230n., 235, 239, 240.
Luciani, G., 131n.
Luciani, P., 128n.
- Lucignani, L., 37n.
Lucrezio Caro, Tito, 71n.
Luisi, F., 87n.
Lunačarski, A., V., 203.
- Maccheroni, Florindo de', 139 e n.
Machiavelli, Niccolò, 11n., 138, 139, 149.
Madonia, F., 6n.
Maeterlinck, M., 177n.
Maffei, Scipione, 84n.
Maffioli, C. S., 221.
Maggio, P., 201n., 204n.
Magni, P., 223.
Malaparte, C., 230n., 237, 242.
Malato, E., 56n.
Malavasi, M., 57n.
Maletta, M., 51.
Mallarmé, S. E., 206.
Malvezzi Campeggi, famiglia, 53.
Manfredi, Muzio, 11, 12, 83 e n., 84-92 e n., 93, 95, 96 e n., 97, 98 e n., 99, 100-107 e n., 109-112 e n., 114-116, 117-119 e n., 121, 122, 123-125 e n.
Manfredi, Verticordia, 114, 124.
Mangini, N., 15, 16n.
Mango, A., 157n., 158, 165, 166.
Mango, L., 156n., 158n.
Manica, R., 116n.
Manns, O., 10.
Mansuelli, G. A., 45 e n., 46, 55, 57.
Manuzio, Aldo, 51.
Manzoni, Alessandro, 144, 174 n., 175.
Maragoni, G. P., 55n.

- Maravall, J. A., 101n.
Marcuccio, R., 221, 226.
Marinai, E., 141n.
Marinelli, Lucrezia, 109n.
Marino, Giovan Battista, 52-54 e n.,
57n., 58-59 e n., 117.
Marinoni, A., 228.
Marlowe, Christopher, 207.
Marotti, F., 42 e n., 46n., 123n.,
156n.
Martinelli, M., 230n., 236, 241.
Martinengo, Marcantonio, conte di
Villachiara, 100.
Martino V, papa, 34.
Marty, E., 28n.
Marzano, G., 5n.
Marzari, F., 67 e n., 68n., 69n.
Masi, E., 128n.
Massarano, Isacchino, 124 e n.
Massarese, E., 204n.
Massaria, Alessandro, 89n.
Mastriani, F., 206.
Mattioda, E., 128n.
Mauriello, G., 201n.
Mauriello, M., 201n.
Maylender, M., 87n.
Mazza Tonucci, A., 142n.
Mazzacurati, G., 7n.
Mazzocchetti, G., 201n.
Mazzoni, S., 25n., 78 e n., 79, 80 e
n., 93n.
Mazzotta, C., 129n., 130n.
Meda, Pier Francesco, 102.
Medebach, compagnia, 139n.
Medebach, Girolamo, 134.
Medici, Eleonora de', duchessa di
Mantova, 102, 121.
Megale, T., 57n.
Melai, M., 41n.
Melani, M., 227, 228.
Melchiori, G., 6n.
Meldolesi, C., 25n., 26n., 156n.,
232n.
Melosi, L., 18n.
Melzi, Francesco, 222, 223, 224.
Meneghello, L., 31n.
Mercier, Louis Sébastien, 20 e n.,
21n., 128 e n., 129n.
Merkelbach, R., 68n.
Metastasio, Pietro, 129.
Michele, Agostino, 93 e n.
Milioto, S., 24n., 157n.
Milone, P., 172, 173n., 174n.
Mingioni, I., 27n., 153n., 154n.,
166 e n.
Mochi Onofri, L., 55n.
Molière vd. Poquelin Jean-Baptiste.
Molinari, C., 9n., 62n., 108n., 124n.
Molinari, R., 232.
Moller, E., 227, 228.
Molsheim vd. Moltzer
Moltzer, Jacob, 64n.
Momigliano, A., 134n.
Monforte, E., 172-175 e n.
Mongini, G., 8n.
Montanari, E., 230n., 236, 241.
Montanari, L., 227.
Montano, A., 208n.
Morabito, R., 167, 168 e n.
Morace, A. M., 143n.
Morlino L., 90n.

- Morpurgo, E., 65n.
 Morrocchesi, Antonio, 143 e n., 144n.
 Moscato, C., 206n.
 Moscato, E., 29, 37, 203n., 205n., 206 e n., 207, 208 e n., 230n., 237, 242.
 Moscato, F., 206n.
 Moscato, G., 206n.
 Moscato, P., 206n.
 Moscato, S., 206n.
 Mosco di Siracusa, 52n.
 Most, G. W., 68n.
 Mozzarelli, C., 86n.
 Muraro, M. T., 124n.
 Musella, L. 230n., 233, 234, 243.
 Museo, 52n.
 Mutini, C., 109n.
 Mycillus vd. Moltzer

 Nacinovich, A., 22n.
 Napoleone vd. Bonaparte.
 Nay, L., 17n.
 Negro, E., 47n.
 Nencioni, G., 31n.
 Nicolini, B., 195n.
 Nicolucci, Giovan Battista, detto Pigna, 11, 86.
 Nietzsche, F., 206.
 Nigro, S. S., 56n.
 Nobili, C. S., 170 e n., 171.
 Nonno di Panopoli, 51 e n., 52 e n., 116, 117n.
 Novelli, Pietro Antonio, 135, 136n., 137.
 Odone di Policeno, 34.
 Omero, 9, 65.
 Onesti, S., 128n.
 Ophälders, M., 125n.
 Ori, F., 225.
 Orsini, Fulvio, 53n.
 Orth, F., 10.
 Ortolani, G., 131n., 142n.
 Osanna, Francesco, tipografo, 110 e n.
 Ossorio, P., 201n.
 Ovidio, Publio Nasone, 9, 50 e n., 51, 52 e n., 53n, 63 e n., 64, 65, 73, 74n., 76, 117.
 Pagano, A., 201n.
 Pagello, Livio, 89 e n., 91 e n., 114n.
 Pagliai, M., 24n.
 Palazzolo, R., 22, 151, 179 e n., 180 e n., 190 e n., 191, 192, 230n., 235, 243.
 Paleotti, Alfonso, 50n.
 Paleotti, Gabriele, 48 e n., 49 e n., 50n.
 Palese, Carlo, tipografo, 142n.
 Palladino, P., 205n.
 Palladio, Andrea, 78.
 Pallavicino Meli-Lupi, Isabella, marchesa di Soragna, 90n.
 Palmisciano, V., 56n.
 Palumbo, M., 178n.
 Papagno, G., 126n.
 Pardieri, G., 83n., 89n.
 Pasinelli, Angelo, tipografo, 142n.
 Pasolini, P. P., 29, 234.

- Pasquali, Giambattista, tipografo, 16, 135 e n., 136n., 137, 140n.
 Patrizi, Francesco, 7, 86.
 Patrizi, G., 85n.
 Patroni Griffi, G., 29 e n.
 Pausania, 72.
 Pazzini Carli, Vincenzo, tipografo, 127.
 Pedretti, C., 221, 223, 227, 228, 229.
 Pedroni, M., 115n.
 Pegna, L., 124n.
 Pellizer, E., 67n., 69, 70n., 72n.
 Pellizzari, P., 130n.
 Pendasio, Federico, 49.
 Pepoli, Ercole, 44.
 Perdichizzi, V., 130n.
 Perella, N. J., 11n.
 Perocco, D., 117n.
 Perrucci, Andrea, 7, 34 e n.
 Petito, A., 35 e n., 36., 198 e n., 202, 204 e n., 206, 242.
 Petito, S., 35.
 Petrarca, Francesco, 71n., 111 e n., 118n., 119n., 149.
 Petrillo, R., 30n.
 Petrocchi, G., 18n.
 Petrolini, E., 196, 198, 241.
 Pezzana, A., 87n.
 Piazza, Antonio, 142n., 143n.
 Piccini, G. detto Jarro, 144n.
 Pieri, M., 108n., 126n.
 Pigna, vd. Nicolucci Giovan Battista
 Pinotti, A., 125n.
 Pinter, H., 29, 152 e n.
 Piovesan, R., 31n.
 Pirandello, L., 24n., 25-27 e n., 29, 31-32 e n., 157n., 159n., 161, 163, 164n., 165 e n., 166, 167 e n., 168-170 e n., 171, 172 e n., 173, 174n., 199n., 234.
 Pirovano, C., 229.
 Pirrotta, V., 188n.
 Piscaglia, S., 179n.
 Plantin, Christophe, tipografo, 51, 117n.
 Platone, 6, 94n.
 Platone, R., 30n.
 Plauto, Tito Maccio, 94.
 Poggi, Giovanni, 48.
 Poiani, Giulio, 89 e n., 91, 92.
 Poliziano, Angelo, 51.
 Polluce, Giulio, 7.
 Poquelin, Jean Baptiste, detto Molière, 20 e n., 21n., 132, 199n., 230n., 240.
 Porcheddu, A., 29n., 30n.
 Pousche, E., 142n.
 Pozzato, S., tipografo, 90n.
 Pozzi, G., 52 e n.
 Prata, Francesco, 139.
 Preti, Girolamo, 53 e n., 54 e n., 57, 58.
 Procaccini, Camillo, 49.
 Prodi, P., 49 e n., 50n.
 Profeti, M. G., 134n.
 Prota-Giurleo, U., 33.
 Puccio d'Aniello, 34.
 Puggioni, R., 91n.
 Pulciani, Giovanni Battista tipografo, 86n.,
 Pupo, I., 27n.

- Puppa, P., 198n.
- Quaquarelli, L., 14, 41.
- Quero, D., 140n.
- Quondam, A., 111n., 126n.
- Racine, Jean, 128n.
- Raggini, S., 179n.
- Raimondi, E., 7n., 18n., 53 e n., 58 e n., 144n., 149n.
- Ranieri, M., 204, 205.
- Ranzini, P., 131n.
- Rasi, Luigi, 42 e n.
- Ravasini, I., 176 e n., 177n.
- Rea, D., 33n.
- Reidy, D. V., 87n.
- Reni, Guido, 53 e n.
- Residori, M., 75-76n.
- Rhees, R., 31n.
- Ricci, P., 202 e n., 203 e n.
- Riccò, L., 62n., 63, 76, 77 e n., 115n.
- Riccoboni Luigi, detto Lelio, 140 e n., 141n.
- Riccoboni, Antonio, 78, 81 e n., 88.
- Riccomini, E., 47n.
- Richter, J. P., 229.
- Rinaldi, Cesare, 53.
- Rinaldi, R., 95n.
- Riosa, A., 17n.
- Rizzo, R., 33n.
- Robortello, Francesco, 7.
- Roio, N., 47n.
- Romagnoli, E., 75n., 195n.
- Romei, G., 42 e n., 46n., 85n., 111n., 123n.
- Ronsard, Pierre de, 52.
- Rosa, Sisto, 121.
- Rosa-Clot, P., 109n.
- Rossellini, R., 204.
- Rossetti, D. G., 33.
- Rossi, A., 5n., 29 e n., 37n.
- Rossi, Antonio de', tipografo, 84n.
- Rossi, M., 118n.
- Rossi, V., 76n.
- Rougemont, M. de, 128n.
- Rovière, Petrus de la, 52.
- Rucello, A., 22, 29, 151, 163, 177, 178n, 205n., 242.
- Rudhardt, J., 117n.
- Ruffini, F., 17n., 30n., 153 e n.
- Russo, F., 199n.
- Russo, L., 21n.
- Russo, V., 112n.
- Sabbatino, P., 156n.
- Sala Di Felice, E., 15n.
- Salmasio, Claudio, 53n.
- Salsano, R., 159 e n., 160, 164n.
- Salvioni, Margherita, 137.
- Sampson, L., 86-87n., 109n.
- Sanesi, Ireneo, 138 e n.
- Sangermano, F., 15, 19, 127.
- Sannazaro, Iacopo, 62n., 75n., 107n.
- Sanseverino, Barbara, marchesa di Colorno, 87 e n.
- Sanseverino, Giovan Francesco, 87.
- Santanelli, M., 29, 34, 37, 204, 205 e n., 209 e n., 230n, 242.
- Santato, G., 17n., 19n.
- Santo, Mariano, 225.
- Saponaro, F., 230n., 242.
- Sarnelli, Pompeo, 56n.

- Saulini, M., 230n., 240.
 Savelli, A., 231-233, 237.
 Savioli, A., 205 e n.
 Saviotti, A., 96n.
 Scafoglio, D., 195 e n., 196, 198n.,
 201, 202n.
 Scaldati, F., 236.
 Scaligero, Giuseppe Giusto, 7, 51,
 53n.
 Scamozzi, Vincenzo, 78.
 Scannapieco, A., 132n., 133n.,
 134n., 140n., 197n., 230n., 240.
 Scaparro, M., 204, 205.
 Scarlatti, Giuseppe, 128.
 Scarpati, C., 11 e n., 63n., 79 e n.
 Scarpetta, E., 36, 242.
 Scarpi, P., 66n.
 Schino, M., 25n., 42n.
 Schütze, S., 55n.
 Scialo, P., 199n., 200n.
 Sciascia, L., 22, 27, 28n., 29 e n.,
 151, 163, 172-175 e n., 176n.
 Scimone, S., 230n., 237, 243, 244.
 Scognamiglio, G., 156n.
 Scott-Elliot, A. H. M., 227.
 Scrivano, E., 19 e n., 24n., 30n.,
 159n.
 Searle, J. R., 23 e n.
 Secchi, Niccolò, 87 e n.
 Segre, C., 23, 156 e n.
 Selmi, E., 53n., 54n., 61 e n., 71n.,
 72 e n., 73, 74-75 e n., 79, 80n.,
 81n., 114n., 117n.
 Senatore Poliseti, M., 230n., 240.
 Seneca, Lucio Anneo, 71, 72.
 Serpieri, A., 30n.
 Settis, S., 117n.
 Sframeli, F., 230n., 237, 243.
 Shakespeare, William, 55n., 63n.,
 111n., 207, 230n., 234, 240.
 Siekiera, A., 7n.
 Sigonio, Carlo, 49, 53n.
 Silvestri, F., 205n., 242.
 Simon, E., 65n.
 Sinisi, M., 152n.
 Sofocle, 71, 79, 93, 230n., 240.
 Sogliani, D., 90n.
 Soldano, Aniello, 12-14, 41, 42 e n.,
 43, 45, 46, 50, 55-57.
 Solerti, A., 90n.
 Solinas, F., 55n.
 Solmi, E., 221, 226.
 Somasco, Giacomo Antonio, 84, 99,
 118n.
 Sommi, Leone de', 7, 63, 121, 123n.,
 124 e n., 125 e n., 126n.
 Sparacello, G., 41n.
 Speroni, Sperone, 7, 89n., 93.
 Squarzina, L., 15n., 30n.
 Stanzani, A., 47n.
 Starobinski, J., 10 e n.
 Stäuble, A., 115n.
 Stefanelli, S., 153 e n., 154n., 230n.,
 231, 235-238, 241.
 Stefano, Enrico, 53n.
 Stimmer, Tobias, 223.
 Stratta, S., 109n.
 Strihan, A., 124n.
 Strozzi, Giulio, 58.
 Suardi, Bartolomeo, detto Bramanti-
 no, 224.
 Summo, Faustino, 93.

- Susini, G., 45n.
- Taddeo, E., 52n.
- Taffon, G., 230n., 236, 242.
- Tagliagalamba, S., 228.
- Taiuti, T., 201n., 243.
- Talli, V., 25.
- Tassi, I., 131n.
- Tasso, Bernardo, 110n.
- Tasso, Torquato, 7, 11, 20, 54n., 62n., 63n., 71 e n., 77, 79 e n., 84n., 86, 87, 89n., 90 e n., 96n., 99 e n., 109-111n., 112 e n., 115n., 118 e n., 130n, 132, 149.
- Tassoni, Alessandro, 46, 56, 57 e n.
- Taviani, F., 26n.
- Tazio, Achille, 52n.
- Tellini, G., 17n., 19n., 129n.
- Teocrito, 74, 75 e n.
- Teodoro, Cesare, 35.
- Terenzio Afro, Publio, 20, 132.
- Tibaldi, Pellegrino, 49.
- Tinti, L., 85n.
- Tissoni, F., 51n.
- Titomanlio, C., 27n., 152n., 155n.
- Tomasello, D., 178n., 188n.
- Tomasi di Lampedusa, G., 230n., 235, 240.
- Tomasi, F., 90n.
- Tomassini, S., 116n.
- Torelli Benedetti, Maddalena, 109.
- Torelli, Barbara, 11, 109 e n.
- Torelli, Pomponio, conte di Montechiarugolo, 7, 8n., 86 e n., 94 e n., 95n., 97 e n., 98n., 112 e n., 116n., 117n., 123.
- Torelli-Simonetti, Ippolita, 87.
- Torre, A., 8n., 86n., 95n., 117n.
- Toschi, P., 34 e n., 36n., 115n.
- Treu, M., 230n., 236, 241.
- Trincherà, P., 203.
- Trincherò, M., 31n.
- Troiano, R., 230n., 235, 237, 238, 240.
- Turchi, R., 19n., 133n., 142-143n.
- Ubersfeld, A., 23.
- Urbano VIII, papa, 55 e n., 57 e n., 58.
- Vaccaro, L., 101n., 230n., 238, 240, 242.
- Valbusa, D., 113n.
- Valenti, C., 128n.
- Valéry, P., 226.
- Valesio, Giovanni Luigi, 54.
- Vallardi, F., 115n., 138n.
- Vallarsi, I., tipografo, 84n.
- Valle-Inclán, R. M. de, 176 e n., 177 e n.
- Vallone, A., 24n., 169 e n.
- Valmarana, Luigi, 89n.
- Valvasone, Erasmo di, 91n.
- Varese, C., 109n.
- Vasari, Giorgio, 222, 223.
- Vazzoler, F., 15n., 41 e n., 57n., 244.
- Vecce, C., 222.
- Vega Carpio, Felix Lope de, 134 e n.
- Venier, M., 81n.
- Venier, Maffio, 11n., 89n.,
- Venturi, Giovanni Battista, 221, 225, 226.

- Vernazza, G., 94n., 98n.
 Verne, J., 221, 223.
 Veronese, Paolo, 47.
 Verri, Alessandro, 128n.
 Vescovo, P., 24 e n., 158 e n., 178n.,
 Vettori, G., 37n.
 Vettori, Piero, 53.
 Viano, Andrea, tipografo, 90, 92n.
 Vicentini, C., 166 e n.
 Vida, Marco Girolamo, 89n.
 Vidal-Naquet, P., 10 e n., 70 e n.
 Vigetti, B., 17n.
 Vignola, J., 14n.
 Vignola, P., 14n.
 Villari, P., 226.
 Villata, E., 221, 222, 223, 224.
 Viotti, Erasmo, tipografo, 90.
 Virgilio Marone, Publio, 75, 112,
 148.
 Virués, Cristóbal de', 84n.
 Visconti, Gasparo, 224.
 Visconti, L., 26.
 Visdomini, Eugenio, 86n., 93, 100n.
 Vitale, R., 35.
 Vitali, Buonafede, 139 e n.
 Vitruvio Pollione, Marco, 7, 96n.
 Vivaldi, Antonio, 140.
 Viviani, R., 29n., 37, 196 e n., 198,
 199 e n., 200 e n., 201 e n., 203,
 230n., 237, 240, 242.
 Viviani, V., 35n.
 Volpe, Pietro Paolo, 91, 92n.
 Volpe, S., 23n.
 Wallington, K., 131n.
 Warburg, A., 20 e n., 33, 125 e n.
 Webster, N., 207.
 Weinberg, B., 89n., 94n.
 Wert, Jacques, 124 e n.
 West, M. L., 68n.
 Winter, S., 21n.
 Wittgenstein, L., 31 e n.
 Zabarella, Giacomo, 7, 78.
 Zanatta, M., 7n.
 Zancani, D., 44n.
 Zaniol, A., 134n.
 Zanolonghi, G., 129n.
 Zapperi, A., 41n., 143n.
 Zatta, Antonio, tipografo, 15.
 Zelocchi, R., 19-20n.
 Zeri, F., 228.
 Ziggiotti, Bartolomeo, 89n.
 Zilotti, E., 128n.
 Zoppio, Melchiorre, 55n.
 Zumthor, P., 156.

Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio

a cura di Luca Vaccaro

CITTÀ DEL VATICANO, Bibl. Apostolica Vaticana
Vaticani latini
8745: 89n.

FERRARA, Bibl. Comunale Ariostea
Classe I 172: 99n.

MANTOVA, Arch. di Stato
Archivio Gonzaga
717: 90n., 104n., 106n., 114n., 121n., 124n.
975: 85n.
976: 88n.
1379: 90n.
1718: 105n.
1720; 122n.
2255: 85n.

MILANO, Bibl. Ambrosiana
G. 193 inf.: 102n.

PARMA, Arch. di Stato
Epistolario scelto
11: 87n., 96n., 97n., 105n., 106n., 110n., 118n.
21/18/2: 95n.

PARMA, Bibl. Palatina

260: 97n.

1304: 95n.

1305: 98n.

VICENZA, Bibl. Civica Bertoliana

Archivio storico dell'Accademia Olimpica

A, 64: 79n.

Gonzati 22.11.2: 89n.

SOMMARIO

Introduzione Dune di sabbia: lo sguardo musaico delle ambigue verosimiglianze di <i>Luca Vaccaro</i>	5
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

Saggi

Fantastiche etimologie e origini municipali. Temi dell'antiquaria bolognese recitati «in Prologo» e «in Comedia» da Spacca Strummolo Napolitano di <i>Leonardo Quaquarelli</i>	41
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Cani in scena: Melampo e la verosimiglianza aristotelica di Guarini professionista dello spettacolo di <i>Luisa Avellini</i>	61
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Per un'edizione critica della pastorale del <i>Contrasto amoroso</i> di Muzio Manfredi. Contesto, occasione e storia epistolare dell'ideazione di <i>Luca Vaccaro</i>	83
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

Goldoni e Alfieri. Note e quesiti sui loro anni di formazione di <i>Franco Sangermano</i>	127
-------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Il caso della drammaturgia siciliana contemporanea: la didascalia dall'innovazione pirandelliana ai testi di Emma Dante, Rosario Palazzolo e Davide Enia, attraverso Sciascia e Ruccello di <i>Emanuela Ferrauto</i>	151
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Quanti Pulcinella. Annotazioni sulla vitalità della maschera (Appendice: <i>Lo Scartiello de Pullecenella</i> di Manlio Santanelli) di <i>Antonia Lezza</i>	195
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Abstracts - Riassunti	213
Rassegne e Recensioni	
Le “maschere” di Leonardo	
« <i>mirificus inventor deliciarum theatralium</i> »	
di <i>Luisa Avellini</i>	221
<i>Drammaturgia/Drammaturgie</i> (Firenze, Teatro di Rifredi, venerdì 6 maggio 2022), presentazione del volume <i>Antologia Teatrale. Atto secondo</i> , a cura di A. Lezza, F. Caiazzo ed E. Ferrauto (Napoli, Liguori, 2021)	
di <i>Luca Vaccaro</i>	230
<i>Antologia teatrale. Atto secondo</i> , a cura di A. Lezza, F. Caiazzo, E. Ferrauto, Napoli, Liguori, 2021	
di <i>Franco Vazzoler</i>	239
Indice dei nomi	245
Indice dei manoscritti e dei documenti d’archivio	261

