



Centro Internazionale di Studi
Giovan Battista della Porta

STUDI DELLAPORTIANI.

Rivista interdisciplinare



Anno III
2024

STUDI DELLAPORTIANI.
Rivista Interdisciplinare

Direttore Responsabile

Gianni Antonio Palumbo (Università di Foggia)

Vicedirettori

Francesco Coticelli (Università Federico II, Napoli), Alfonso Paoella (Centro Internazionale di Studi G. B. della Porta), Luca Vaccaro (Università Alma Mater Studiorum, Bologna)

Caporedattore

Luca Vaccaro (Università Alma Mater Studiorum, Bologna)

Comitato Scientifico

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

Redazione

Andrea Agosta (Università per Stranieri di Perugia), Daniela Caracciolo (Università del Salento), Raffaella De Vivo (Istit. Montalcini Quarto), Michel Pretalli (Université Marie et Louis Pasteur, Besançon)

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

Direttore: gianni.palumbo@unifg.it

Segreteria: segreteriacentrodellaporta@gmail.com

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

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

Centro Internazionale di Studi G. B. della Porta
Istituto di Cultura di interesse regionale (Campania)

ISSN 2785-6968 Studi dellaportiani [on line]

ISBN 978-88-947296-2-7

STUDI DELLAPORTIANI.

Rivista interdisciplinare

Dalla fisiognomica alla semiotica.
I linguaggi del corpo in movimento

a cura di Andrea Agosta e Luca Padalino

SOMMARIO

| | |
|--|-----|
| <i>Il corpo in movimento nel Decameron di Boccaccio</i> ANNA CERBO | 7 |
| <i>Parole, gesti e azioni.</i> <i>Il corpo in movimento nelle novelle di Masuccio Salernitano</i> FABRIZIO SCRIVANO | 19 |
| <i>Giovanni Pontano ai margini della fisiognomica</i> FRANCESCO TATEO | 35 |
| <i>Le «truffe dei cenni». Gesto e simulazione nella prima giornata del Dialogo della Nanna e della Pippa di Pietro Aretino</i> ANDREA AGOSTA | 43 |
| <i>Dal gesto alla parola. Ippolito de' Medici traduttore di Virgilio tra linguaggio pittorico e linguaggio poetico</i> GIOVANNA ZAGANELLI | 63 |
| <i>Leggere i movimenti dell'avversario per andare a segno: linguaggio del corpo, anticipazione e inganno nei trattati di scherma del Cinquecento</i> MICHEL PRETALLI | 83 |
| <i>Corpi, tempi, comete:</i> <i>figure della mediazione in un prognosticon di metà Cinquecento</i> LUCA PADALINO | 111 |
| <i>Tra figura letteraria, storica e carattere fisiognomico:</i> <i>il personaggio del capitano nella Trappolaria di Giovan Battista della Porta</i> SERGIUS KODERA | 131 |
| <i>La danza-gioco della "Mosca Cieca" (Pastor fido, atto III): un quadro teatrale ipercinetico dalla regia di Battista Guarini al genere drammatico autonomo</i> LEONARDO QUAQUARELLI | 149 |

| | |
|---|-----|
| <i>L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio e la gestualità fisiognomica</i> ÉVA VIGH | 161 |
| <i>Fisiognomica e semiotica della seduzione amorosa nelle opere di della Porta ed oggi</i> ALFONSO PAOLELLA | 183 |
| <i>L'artificio di muovere l'animo: l'influenza di Giovan Battista Della Porta nella cultura settecentesca napoletana</i> DANIELA CARACCILO | 205 |
| <i>L'«aria» di un essere umano: fisionomia e gestualità in Scuola di fisionomia, chiromantia, metoposcopia (1654) e Studio di curiosità nel quale tratta di fisionomia, chiromantia e metoposcopia (1662) di Nicola Spadon</i> ARMANDO MAGGI | 237 |
| <i>Gesti eloquenti tra testo e musica in alcune cantate di primo Settecento</i> PAOLOGIOVANNI MAIONE | 259 |
| <i>Il privilegio dell'ostensione. Musica vs. danza rileggendo i philosophes</i> CECILIA CAMPA | 283 |
| <i>«Più gobbo che corpo». Il Dossi hogarthiano della Desinenza in A</i> LUCA VACCARO | 305 |
| ABSTRACT-RIASSUNTI | 317 |

*La danza-gioco della “Mosca Cieca” (Pastor fido, atto III):
un quadro teatrale ipercinetico dalla regia di Battista Guarini al
genere drammatico autonomo*

LEONARDO QUAQUARELLI
Università di Bologna
leonardo.quaquarelli@unibo.it

Converrà, nell'avvio del discorso, anteporre una precisazione sull'uso dell'aggettivo *ipercinetico* nel titolo della nostra relazione. «Un breve quadro ipercinetico» è la formula adottata da Laura Riccò nei suoi studi sulla «Mosca cieca» nel *Pastor fido* per distinguere il grado di innovazione della modalità rappresentativa ideata dal Guarini rispetto alla «ricca tradizione della mosca cieca pastorale»¹. Constatando che l'autore ricorre a un *topos* ormai noto all'universo coevo degli spettatori, la studiosa sottolinea l'intelligenza drammaturgica di Guarini intento a sfruttare per un esito inconsueto proprio le aspettative del pubblico di fronte all'episodio dell'Atto III della tragicommedia:

tutti supponevano convenzionalmente che la bendata venisse lasciata sola per cadere vittima di un'innocua beffa erotica conclusiva dell'atto. Invece qui tutto è spostato sul piano serio e la moscacieca non chiude un *breve quadro ipercinetico*, bensì avvia un processo dialettico sul tema d'amore (Riccò 2004, 275).

Cosicché la digressione ludica destinata a codificarsi come ballo, giocata sul dinamismo fisico e sullo scambio di persona fra Corisca e Mirtillo, attrae il pubblico richiamando un *topos* riconoscibile della drammaturgia del tempo e contemporaneamente ne sposta l'attenzione sul primo dialogo vero fra i protagonisti della tragicommedia intorno al tema etico centrale della fiducia e fedeltà in amore.

Ma coinvolge anche gli spettatori nel controllo della continuità *verosimile della narrazione*, seguendo la programmatica volontà strutturale dell'autore.

¹ Riccò 2000, saggio poi «amalgamato e ripensato con precedenti interventi tassiani nel volume Riccò 2004 (275), da cui si cita.

Non vi è allora dubbio sull'unicità della *Mosca cieca* guariniana rispetto a tutte quelle elencate da Riccò.

Forme di *Gioco della cieca* le ritroviamo infatti in parecchi testi racchiusi nell'ultimo scorcio del secolo: dall' *Amarilli* di Cristoforo Castelletti (1582), ai *Gelosi Amanti* di Camillo Della Valle (1585), all' *Ermilla* di Quintiliano Crivelli (1587), all' *Amaranta* di Cesare Simonetti (1588), al *Tirsi* di Giovanni Paolo Trapolini (1600).

La novità consiste nel fatto che il Guarini opera, nel rappresentare, un irrinunciabile passaggio diegetico della favola, e per di più pone in essere, al posto di una recita mimata, un complicato balletto accompagnato dal canto delle ninfe, diversamente dalla sequela di realizzazioni costitutiva della «ricca tradizione» dell'episodio: la verifica più appropriata di questa constatazione si può sperimentare risalendo all'antefatto per tanti versi significativo della *Mirzia* di Marc' Antonio Epicuro (cfr. Foà 1993).

Prima di procedere a confrontare il *gioco* della Scena I dell'Atto II della *Mirzia* col *ballo* dell'Atto III del *Pastor fido*, ancora Laura Riccò può offrirci un profilo e un contesto di particolare interesse.

Cenni alla *Mirzia* in relazione con Tasso, Ingegneri e Guarini erano già presenti nel lavoro di Riccò «*Ben mille pastorali*», ma è soprattutto nel I capitolo del più recente *Dalla zampogna all'aurea cetra. Egloghe, pastorali, favole in musica* del 2015 che, per il tramite di una «filologia dell'immagine», ossia valutando fonti pittoriche ispirate da scenografie e scene pastorali e scoprendo i clamorosi equivoci nelle loro interpretazioni, la studiosa scioglie un nodo storico-critico indotto «dalla migrazione di temi e forme da un'area culturale ad un'altra» (Riccò 2015, 10).

Marc' Antonio Epicuro, nato nella Marsica sullo scorcio del Quattrocento, divenuto precettore di allievi napoletani illustri come Berardino Rota e forse Tansillo, autore apprezzato di rime e della commedia *Cecaria* (*Dialogo dei tre ciechi*), sulla metà del Cinquecento compose e lasciò circolare manoscritta la pastorale *Mirzia*. Il testo finì per essere considerato anonimo, tanto che la sua prima stampa ebbe sede a Parma trent'anni dopo (1582) con il titolo di *Martia* e l'attribuzione a un Selvaggio de' Selvaggii. Caratterizzata, secondo Riccò, dalla «drammatizzazione di tessere sannazariane», la *Mirzia* si rivela come una sorprendente sinòpia dell'*Aminta* tassiana, capace di riattivare «la fonte della pastorale moderna – l'*Arcadia* del Sannazaro – trasformando la perniciosa malattia d'amore annullatrice della razionalità [...] in una spinta in direzione del tragico» (Riccò 2015, 10).

Rivitalizzate proprio in quei primi anni Ottanta del XVI secolo dal

«portento» poetico e stilistico tassiano (parola di Carducci), quelle tessere sannazariane, prima fra tutte la tradizione del pastore suicida per amore che anima la struttura narrativa della *Mirzia* (eco di una proposta virgiliana di straordinaria *longue durée*), diventano canoniche nel contesto ferrarese-padano, emergendo per qualità nel *plot* dell'*Aminta*.

Nell'ambiente culturale e teatrale estense in rapido sviluppo, dopo la pubblicazione della pastorale del Tasso e più avanti al séguito della fama, discussa ma diffusissima, della tragicommedia guariniana, viene di fatto oscurata, e per così dire assorbita come «cosa già estinta», quest'opera che pure il Carrara considerava «svolgimento geniale della materia pastorale nel mezzogiorno d'Italia [...] con più vivo il senso della tradizione cittadina del Sannazaro e del Pontano» (Carrara 1909, 318)².

Gli intrecci di questa vicenda fanno comprendere meglio i profili di complessità che si constatano sullo scorcio del Cinquecento nelle narrazioni genealogiche disegnate in area padana sugli inizi della pastorale moderna.

Da una parte abbiamo l'Ingegneri, che nel 1598 attribuisce al Tasso il merito di aver «colla sua gentil pastorale destato le addormentate selve» (Ingegneri 1989, 9).

Dall'altra il Guarini, nel *Compendio della poesia tragicomica* (stampato a Venezia nel 1601), che è una sintesi teorico-pratica delle risposte a un dibattito più che decennale, traccia, per usare parole di Elisabetta Selmi, «una microstoria autoctona della pastorale drammatica, debitrice unicamente agli antichi, Virgilio e Teocrito, e al solo Sannazaro, fra i moderni, per la caratterizzazione dei costumi eglogistici, ma del resto originalissimo parto di una linea estense, di cui il *Pastor fido* si poneva come sintesi e coronamento» (Selmi 2001, 147).

Ma il fronte critico coevo degli antiguariniani, alla ricerca delle cadute di verosimiglianza nel *Pastor fido* all'apice del successo, non rinuncia *en passant* a dichiarare la vicina ispirazione, o se vogliamo il prelievo diretto dalla *Mirzia* del gioco della cieca: basti citare Giovan Pietro Malacreta intervenuto con le sue *Considerazioni.. sopra il Pastor fido* all'altezza del 1600:

Andò Amarilli insieme con certe altre ninfe a far giuochi in quella strada pubblica, che per iscena s'è finta. Non par verisimile (tutto che questo giuoco sia stato introdotto anchora avanti 'l *Pastor fido* dall'auttore della *Mirtia*, stampata

² Di cosa già estinta e saccheggiata si parla nella postfazione non firmata indirizzata *Al Lettore* che conclude la stampa di *Trebazia. Boschereccia*, terza edizione ampliata della *Mirzia/Marzia* (Vicenza, Francesco Grossi, 1613), attribuita questa volta al napoletano Fabio Ottinelli, collega dell'Epicuro nell'Accademia partenopea dei Sereni.

già in Parma sotto 'l titolo di *Martia*) non par verisimile, dico, ch'andassero senz'occasione a giocare alla cieca in luoghi pubblici (Malacreta 1600, 61).

La risposta dell'autore troverà sede adeguata nelle *Annotazioni*, inserite nella splendida edizione illustrata del *Pastor fido* del 1602, ultima sorvegliata dal Guarini in vita. Qui, senza curarsi della maligna indiretta accusa di plagio, domina ancora una volta la rivendicazione della *necessità*, dell'appoggio inevitabile della scena escogitata, e della pagina scritta che la riferisce, alla coerenza strutturale della trama dove il luogo aperto e il mezzodì troppo soleggiato (secondo un'altra critica corrente) non possono avere peso di fronte alle ragioni della trama:

Questo giuoco è ordinato con gran giudizio da farsi sul mezzo dì, essendo quella un'ora che tutti stanno in riposo, né vanno attorno: e siccome noi veggiamo nelle città che le piazze, dove la mattina, e la sera soglion esser gran moltitudine di persone, sul mezzo dì sono abbandonate da tutti, e restan vuote, massimamente al tempo del caldo, sì perché l'ora meridiana si suol dar al riposo, come anche perché il sole ne' luoghi aperti domina troppo, così Corisca, accortissima femmina, in questa piazza, che verisimilmente allora si trovava del tutto vuota, concerta di far quel giuoco perché Amarilli non sia né veduta, né impedita. E benché il mezzo dì non sia tempo opportuno da far né quello, né altro giuoco, nondimeno, né Corisca, né Amarilli, né quelle ninfe si erano ragunate per giuocare, ma per far altro, e si servivano del pretesto di cotale trattenimento per servire alla causa, e però non curavano, né sentivano quella noia che per avventura avevano del meriggio (PF, II, 5, 45)³.

Detto questo, non occorre più all'autore aggiungere che la *Mosca cieca* della *Mirzia/Marzia* è un semplice e breve gioco di tre ninfe, autorizzate da Diana a riposarsi e divertirsi dopo la caccia. Concluso con lo scherzo di lasciar sola la ninfa bendata che finirà col "prendere" uno dei due pastori dapprima intenti a spiarle dall'alto di un albero e fuggirà spaventata, l'episodio, di cui si può forse ammettere un lontano lume d'ispirazione, non è drammaturgicamente paragonabile al complesso movimento coreutico che porta in scena sei ninfe danzanti guidate da una vera e propria regia di Amarilli: quest'ultima, già bendata, ordina alle giovani presenti di spostarla nello spazio libero da piante e

³ Cfr. *Annotazioni al Pastor fido* secondo la stampa veronese Tumermanni delle *Opere* del Guarini 1737-38, voll. 4: I, della quale è stata modernamente riproposta una parziale anastatica: *La questione del Pastor fido*, a cura di A. Gareffi, Manziana, Vecchiarelli, 1997, ma si veda anche Molinari 1995.

quivi sola
 lasciandomi nel mezzo,
 ite con l'altre in schiera e tutte insieme
 fatemi cerchio, e s'incominci il gioco.
 (PF, III, 2, 79-83).

Ma accanto alla citazione del testo, ascoltiamo la relativa chiosa delle *Annotazioni*:

Il medesimo, che dice qui Amarilli, è pur anche fatto per mettere sotto gli occhi a chi legge l'ordine di quel gioco, come se si vedesse. Del quale artificio è tutta piena la presente Scena, siccome ai suoi luoghi può per se stesso veder ciascuno, senza ch'io li vada notando uno per uno (*Annotazioni*, in Guarini, *Opere*, I, p. 53).

La scena ludica è dunque un piacevolissimo pretesto per introdurre in concreto il primo incontro dei protagonisti, significativo e direttamente recitato: il che doveva essere percepito molto chiaramente da chi assisteva allo spettacolo sul palcoscenico.

Guarini però vuol farlo emergere nella sua vera natura anche agli occhi del lettore; cosicché il «servire alla causa» di cui si parla è la fedeltà alla verosimile concatenazione causale degli eventi portati in scena, anche nel caso di episodi interpretabili come digressione accattivante.

Poco più avanti nelle *Annotazioni* l'osservazione specifica relativa al gioco viene ribadita come regola generale di metodo compositivo della tragicommedia:

è cosa notevole che in questa favola non è alcun episodio, per vago e piacevole che egli sia, che non sia legato con la necessità della favola sì fattamente, che niun di loro si può levare senza guastarla (PF, II, 6, 45).

La sentenza così netta di Guarini è sicuramente appropriata dal punto di vista del profilo narrativo del testo, ma risulterà molto più esposta alla complessità della storia dello spettacolo nei secoli, e quindi vanificata, dal successo autonomo di un genere di episodio che trova sulla propria strada gli incunaboli del *recitar (e del ballar) cantando*, e diviene a propria volta una fra le più ricercate modalità di rappresentarlo.

Per verificare questo doppio binario di prospettiva futura che il destino riserva all'impresa guariniana, ritorniamo alla scena II dell'Atto III del *Pastor fido*, studiandola sia nella sua necessità diegetica sia nella vicenda della sua

eccezionale e prolungata ricezione sulla scena e sulle tele di famosi pittori.

Come è noto, nell'intreccio la scelta del gioco della "cieca" non è una casuale opzione per un momentaneo divertimento, ma è dovuta all'astuzia di Corisca, la ninfa disonesta innamorata di Mirtillo, che tesse le sue trame contro Amarilli, fingendosi amica ma in realtà guidandola alla rovina.

Amarilli e Mirtillo, travestito da ninfa, avevano già avuto occasione di incontrarsi – e addirittura di baciarsi! – durante i solenni giochi dell'Elide, quando un gruppo di vergini di Mègara che accompagnano Amarilli propone una sfida di baci:

Baciàne, e si contenda
tra noi di baci; e quella, che d'ogni altra
baciatrice più scaltra,
li saprà dar più saporiti e cari,
n'avrà per sua vittoria
questa bella ghirlanda⁴.

Amarilli, giudice della gara, assegna la ghirlanda del bacio «più saporito» a Mirtillo sotto mentite spoglie. Nei giorni successivi, ignara del travestimento, la giovane rivolge sguardi amichevoli a Mirtillo, ma, rientrata presto in Arcadia, apprende di dover andar sposa a Silvio per soddisfare l'oracolo che impone il matrimonio di due discendenti da stirpe divina⁵.

Nella scena V dell'Atto II Amarilli viene a sapere da Corisca che tutti parlano delle nozze imminenti, che Mirtillo è disperato, che Corisca gli ha promesso di cercare di «sturbar queste nozze» e che è disposta a farlo, purché Amarilli accetti un incontro con lui.

Il gioco della cieca, che Amarilli pratica spesso con le sue ninfe, verrà questa volta organizzato dalle ninfe di Corisca, che spariranno per lasciar spazio al colloquio con Mirtillo, il quale a sua volta «crederà che non per lui, / ma per diporto tuo ci sii venuta».

L'autore ha così fissato la struttura di base della *favola*, che si apre in una prospettiva fatale, dominata da necessità non contestabili, ma che immediatamente, con l'entrata in scena di Corisca e dei suoi monologhi, viene messa in discussione.

L'andamento tragico che scaturisce dal passato, grazie alla regia trasgressiva della ninfa matura, sensuale e priva di scrupoli, riporta in scena la tonalità ritmica e lessicale della commedia, ma anche il corpo, i corpi con il

⁴ Mirtillo narra la vicenda a Ergasto nella Scena I dell'Atto II, 133-138.

⁵ A riparazione del lontano peccato di infedeltà di Lucrina.

loro ingombro di fisionomie, di desideri, di passioni, di gesti, di occupazione diretta di spazi.

Se si riflette su questo passaggio, pur consentendo con l'affermazione critica vulgata che attribuisce a Carino il ruolo di *deus ex machina* per essere protagonista dello scioglimento finale con l'agnizione di Mirtillo come figlio di Montano, non si può sottovalutare la funzione sostanziale di Corisca nel tessere un abile gioco d'inganni e nel dare alla favola una ammirevole vitalità: una vitalità tutta organizzata su una gestualità carnale e fisica, sulla sfrontata teoria dell'opportunità per una donna astuta di gestire una pluralità di amanti, su un movimento costante, mimato ad arte dalla parola del testo, culminante nell'episodio che ha per protagonista il Satiro beffato, ottima "spalla" della sapiente comicità di Corisca, intento a tenere ferocemente strette le chiome della ninfa sfuggente per rimanere infine solo con una parrucca in mano.

L'icasticità di questa scena è sottolineata dal Guarini stesso, sempre nelle *Annotazioni*, nella sua funzione contestuale dal punto di vista narrativo con il ballo della cieca: ossia, la perdita della parrucca constatata da Amarilli nel suo incontro con Corisca prima del ballo prepara l'equivoco in cui poi la giovane cadrà toccando nel corso del gioco il capo e il volto di Mirtillo, notoriamente imberbe e dotato di una capigliatura maschile, non dissimile dalla testa di Corisca «senza chioma».

Ma la capacità rappresentativa della scena sesta del II atto ha avuto la sua storica conferma in esiti pittorici, uno dei quali dotato di una storia attributiva illustre: si tratta del dipinto *Corisca e il Satiro*, già assegnato al napoletano Massimo Stanzione (1585-1656), fino alla scoperta della firma di Artemisia Gentileschi sulla tela (Garrand 1993).

A proposito però di linguaggio di corpi in movimento, occorre qui approfondire quanto si è accennato nel confronto fra *Mirzia* e *Pastor fido* per l'episodio di cui trattiamo: parliamo dell'innovazione e della specificità musicale e coreutica del gioco guariniano, che rende questa *Mosca cieca* un vero e proprio incunabolo del teatro melodrammatico.

È probabile che risalga all'avanzata primavera del 1584 l'originaria stesura della scena II del III Atto, interamente occupata dal *gioco* e musicata da Luzzasco Luzzaschi (cfr. Lorenzetti 2006).

Luzzaschi era un acclamato organista e madrigalista, animatore delle attività musicali della corte estense, in pieno sviluppo con l'arrivo a Ferrara della terza moglie di Alfonso II, la giovane Margherita Gonzaga, sposa del Duca nel 1579.

Il Guarini, ormai noto poeta per musica, in particolare autore di

madrigali, lavora a pieno ritmo per il già famoso *Concerto delle Dame* e per i balletti della Duchessa che stanno occupando un ruolo di primo piano nel sempre più vivace spazio d'intrattenimento della corte.

Intorno alla *Cieca* si manifesta uno dei momenti più fecondi della collaborazione fra l'autore del *Pastor fido* e il musicista che sta preparando la strada a illustri allievi e seguaci come Gerolamo Frescobaldi e Claudio Monteverdi, avviando la «nuova maniera» dei madrigalisti di «seconda pratica» consistente in un progetto unitario d'interazione fra testo poetico e intonazione melica.

Nella tragicommedia il poeta orchestra l'episodio con grande duttilità, mettendo al primo posto il momento coreografico, poi la musica e infine la versificazione (Durante-Martellotti, 1988)⁶.

Di fatto, la musica si avvia al compito di illustrare i contenuti espressivi della parola, potenziandoli e traducendoli in immagini sonore.

In un contesto simile, al consueto ritmo della tragicommedia intessuta di endecasillabi e settenari, subentra una polimetria che aggiunge ottonari e quinari, come per esempio nell'esclamazione di Amarilli che apre la scena: «Ecco la cieca», quinario che subito si coglie nella sua duplice funzione: battuta ritmica di attacco del movimento coreutico con l'accento in primo piano, se siamo di fronte al palcoscenico; e invece messaggio orientativo dei moti dei corpi per chi si misura col solo testo scritto.

Guarini, seguace della aristotelica *evidenza* da raggiungere letterariamente, rifiuta infatti l'uso delle didascalie.

Della regia di Amarilli si è già accennato, ma vale forse la pena ascoltarla meglio per sottolinearne il progetto di movimento, naturalmente a ballo.

Prima rettilineo verso lo spazio più libero (due ninfe avanzano tenendo per mano Amarilli bendata, l'una da una parte, l'altra dall'altra); poi circolare: Amarilli al centro, tutte le ninfe sopraggiunte, in schiera a fare cerchio (PF, III, 2).

Ma intanto le ninfe prendono tempo, impegnate a cantare e a ballare (probabilmente in "girotondo") il coro «Cieco, Amor, non ti cred'io», come se avessero fatta propria l'involontaria allegoria espressa da Mirtillo nel vedere Amarilli bendata («Or sì che si può dire ch'Amor è cieco ed ha bendati gli occhi»).

Amarilli protesta per il gioco *troppo largo* delle ninfe:

⁶ *Seconda pratica*, ovvero *Perfettione della moderna musica* era il titolo annunciato di un trattato di Monteverdi, che non vide mai la luce.

... troppo
 vi guardate da rischio:
 fuggir bisogna sì, ma ferir prima.
 Toccatemi, accostatevi, ché sempre
 non ve ne andrete sciolte.
 (PF, III, 2, 108-112).

Sono battute perfette per un'allegoria della seduzione!

Ed ecco ancora, mentre Mirtillo, per ora a parte, esprime la sua estasi, si apre l'altro coro cantato e danzato delle ninfe rivolto ad Amore:

«Ma tu pur, perfido cieco, / mi chiami a scherzar teco» che termina con l'affermazione «né tu mi prendi ancora, / o cieco Amore, / perché libero ho il core» (PF, III, 2, 118-127).

Amarilli non riesce ad afferrare altro che piante, mentre Mirtillo intravede Corisca nascosta che gli fa cenni forsennati di farsi avanti e poi esce a dirgli «lasciati almen prendere... / e valle incontra, sciocco», ed ecco il coro riprende «o lusinghier fallace, / ancor m'alletti» e conclude ripetendo il ritornello «invan m'attendi, o cieco Amore, perché libero ho il cuore».

Amarilli, stanca di correre, torna per l'ultima volta al gioco, mentre le ninfe attaccano l'ultimo coro di beffa per Amore sconfitto: «Mira nume trionfante», che termina però con un ambiguo proverbio «Non sa fuggir Amor, chi seco tresca» (PF, III, 2, 118-127).

Si chiude il gioco, e la scena III scopre gli inganni: Amarilli abbraccia stretta quella che crede prima Aglauro e poi Corisca dai capelli corti come l'ha vista dopo lo scontro col Satiro; infine, togliendosi da sola la benda che la falsa Corisca non riesce a sciogliere per l'emozione e scorgendo Mirtillo che non si aspettava di incontrare in quel modo, esclama «lasciami, traditor!» e Mirtillo risponde, quasi fosse un'eco, col quinario «Ecco ti lascio».

Ancora qualche verso e poi, mentre *l'a solo* di Amarilli cambia ritmo e registro entrando in dialogo appartato con Mirtillo e il canto-ballo corale e la schiera di ninfe impegnate a realizzarlo scompaiono dalla scena, anche la polimetria cede il passo al mescolarsi riposato di endecasillabi e settenari.

Abbandonato il gioco erotico concesso dal tempo sospeso del ballo cieco, subentra, per usare le parole di Selmi nel suo commento, «l'esercizio sermocinante della parola che razionalizza gli istinti» (Selmi 1999, 366), e il movimento metrico vorticoso si placa in un virtuale *recitativo*.

Non stupisce allora che questo cammeo così vicino al futuro melodramma, inserito nella tragicommedia che dal 1586 circolava manoscritta a Firenze nelle mani di Leonardo Salviati e degli Accademici Alterati,

licenziata per la prima stampa nel 1590 e rappresentata con grande successo fra 1596 e 1598 in sedi di prestigio come la Ronciglione dei Farnese o la Mantova dei Gonzaga, attirò l'attenzione di quanti a Firenze da tempo lavoravano nella stessa direzione, giusto in quel decennio 1589-1599 che Angelo Solerti definiva di «transizione e di preparazione, durante il quale si cercò di raggiungere il fine ultimo, e cioè che la musica rispecchiasse con le sue armonie e modulazioni il sentimento della poesia e avvenisse così la fusione vagheggiata delle due arti sorelle» (Solerti 1905, 19).

Sono gli anni in cui, intorno ai preparativi per le nozze granducali del maggio 1589 tra Ferdinando I de' Medici e Cristina di Lorena, assumono rilievo nella guida degli intrattenimenti di corte Emilio de' Cavalieri e la nobile lucchese Laura Guidiccioni (cfr. Kirkendale 1983; Kirkendale 2001, 193 e 201-204).

A lei va il merito di aver rimaneggiato nel 1595 l'episodio della *Mosca cieca* guariniana, trasformandolo in una Pastorale autonoma (il *Giucoco della cieca*), interamente musicata dal Cavalieri e messa in scena nella Sala delle statue di Palazzo Pitti, per la durata di un'ora – come ci accerta il Kirkendale – in occasione della visita del cardinale Peretti di Montalto.

Lo spettacolo fu ripetuto, in assenza dell'autrice nel frattempo deceduta⁷, nel giugno del 1598 per la visita dell'Arciduca d'Austria Ferdinando e di nuovo nel gennaio 1599 in onore di un'altra illustre presenza cardinalizia.

Perdute le testimonianze scritte, sia poetiche che musicali, di tutti i drammi nati dalla collaborazione Guidiccioni-Cavalieri, non abbiamo strumenti solidi per ricostruire che cosa avvenisse realmente sul palcoscenico.

Possiamo tuttavia ritrovare cenni interessanti e utili nella *Prefazione* e negli avvertimenti *Al Lettore* che Alessandro Guidotti, curatore dell'edizione del 1600 della *Rappresentazione di Anima e Corpo* del Cavalieri, antepose alla stampa riferendo probabilmente opinioni dell'autore.

Qui possiamo leggere che le musiche vanno

adornate di echi e d'invenzioni più che si può, come in particolare di balli [...] i quali balli ovvero moresche, se si faranno apparir fuori dall'uso comune, avrà più del vago e del nuovo [...] sì come nel *Giucoco della cieca* ballano e cantano quattro Ninfe, mentre scherzano intorno ad Amarilli bendata, ubidendo al giucoco della cieca (Guidotti 1600, n.n.).

Ancora, in generale la prima esigenza di queste forme di spettacolo recitate in musica è esprimere bene «le parole che siano intese», ma anche

⁷ Cfr. Megale 2004, che ricava la data della morte (1597) da una lettera del Cavalieri.

accompagnarle «con gesti e motivi non solamente di mani, ma di passi ancora, che sono aiuti molto efficaci a muovere l'affetto» (Guidotti 1600, n.n.)⁸.

Dunque è la presenza del ballo l'elemento chiave, lo slancio dinamico che insieme con musica e parole "mette in scena" e rende assai più verosimile la rappresentazione degli "affetti", in particolare nella dimensione dell'erotismo. È il ballo il nodo compositivo che non era sfuggito al Guarini poeta raffinato e insieme espertissimo coràgo; lo strumento innovativo che chiama a raccolta intorno al *recitar cantando (e ballando)* l'immaginazione pittorica dei tempi coevi e dei tempi a venire, come dimostra la storia della ricezione dell'episodio guariniano nell'arte figurativa. Così la *Mosca cieca* si inoltra nei secoli: dalla grande tela ispirata dichiaratamente al *Pastor fido* realizzata nel 1656 da Orazio Fidani, ai due *Giochi della cieca* di Fragonard, l'uno dipinto fra 1750 e 1752 ora conservato al Toledo Museum of Art in Ohio, l'altro prodotto nel 1776, conservato al Louvre, fino alla straordinaria *Mosca cieca* uscita dal pennello di Francisco Goya nel 1789 (Museo del Prado): movimentato e luminoso ballo di un'aristocrazia sull'orlo dell'abisso rivoluzionario.

BIBLIOGRAFIA

CARRARA, ENRICO (1909) *La poesia pastorale*, in *Storia dei Generi letterari italiani*, Milano, Vallardi.

DURANTE, ELIO - MARTELOTTI, ANNA (1988) *Tasso, Luzzaschi e il principe di Venosa*, in *Tasso, la musica, i musicisti*, a cura di M. A. Balsamo e Th. Walker, Firenze, Olschki, 1988, 17-44.

FOÀ, SIMONA (1993) *Marcantonio Epicuro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 43, 19-22.

GARRAND, MARY D. (1993) *Artemisia Gentileschi's Corisca and the Satyr*, «The Burlington Magazine», 125, 34-38.

GUARINI, BATTISTA (1997) *La questione del Pastor fido*, a cura di A. Gareffi, Manziana, Vecchiarelli.

GUARINI, BATTISTA (1999) *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di G. Baldassarri, Venezia, Marsilio.

GUIDOTTI, ALESSANDRO (1600) *Rappresentazione di Anima e Corpo musicata da Emilio de' Cavalieri*, in Roma, Nicolò Mutii, 1600.

⁸ A. Guidotti, *Rappresentazione di Anima e Corpo musicata da Emilio de' Cavalieri*, in Roma, Nicolò Mutii, 1600, 5-7.

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

KIRKENDALE, WARREN (1983) *L'opera in musica prima del Peri: le pastorali perdute di Laura Guidiccioni ed Emilio de' Cavalieri*, in *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del '500*, a cura di G. Garfagnini. Firenze, Olschki, vol. II, 365-395.

KIRKENDALE, WARREN (2001) *Emilio de' Cavalieri "gentiluomo romano": his Life and Letter*, Firenze, Olschki.

LORENZETTI, STEFANO (2006) *Luzzasco Luzzaschi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 66, 717-722.

MALACRETA, GIOVANNI PIETRO (1600) *Considerationi sopra il Pastor fido tragicomedia pastorale*, Vicenza, Giorgio Greco, ad istanza di Francesco Bolzetta.

MEGALE, Teresa (2004) *Guidiccioni, Laura* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 61, 329-330.

MOLINARI, CARLA (1995) *La parte del Guarini nel commento al «Pastor fido», «Schifanoia»*, 15-16, 141-150.

OTTINELLI, FABIO (1613) *Trebazia. Boschereccia*, Vicenza, Francesco Grossi.

RICCÒ, LAURA (2000) *Aristotele e la moscacieca: sul rapporto Ingegneri-Guarini*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana», III, 2, 289-346.

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

SELMI, ELISABETTA (1999) *Commento*, in B. Guarini, *Il Pastor Fido*, a cura di E. Selmi, introduzione di G. Baldassarri, Venezia, Marsilio.

SELMI, ELISABETTA (2001) «Classici e Moderni» *nell'officina del Pastor fido*, Alessandria, Ed. dell'Orso.

SOLERTI, ANGELO (1905) *Musica, ballo e drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Notizie tratte da un diario con Appendice di Testi inediti e rari*, Firenze, Bemporad.

Abstract-Riassunti

libri della fisionomia e della dottrina delle signature universali (particolarmente, *Coelestis Physiognomonica*, 1603), nonché dell'arte della guerra (*De munitione*, 1608).

Parole chiave: Trappolaria, commedia, Della Porta, capitano vantatore, arte della guerra.

Luca Padalino, *Corpi d'autore. La rappresentazione dinamica dello scrittore negli almanacchi letterari (1913-1940)*

Abstract This essay offers a semiotic and cultural reading of a printed *prognosticon* from 1555, focusing on its paratext and especially its opening illustration. At the core of the analysis lies the figure of the astrologer, whose upright posture, placement of instruments, and direction of gaze turn his body into a symbolic mediator. The physiognomy of his form expresses the intersection between Order and Disorder, the sublunar world and celestial signs, and between human time (*Chronos*), the time of judgment (*Krisis*), and the moment of repentance (*Kairos*). The image thus becomes a figurative space where religious tensions, divinatory knowledge, and astrological iconography converge, revealing the *prognosticon* as a complex cultural device and a forerunner of the modern almanac.

Riassunto Il contributo propone una lettura semiotico-culturale di un *prognosticon* a stampa del 1555, concentrandosi sul peritesto e in particolare sull'illustrazione di apertura. Al centro dell'analisi è la figura dell'astrologo, il cui corpo, nella sua postura, nella disposizione degli strumenti e nella direzione dello sguardo, assume un ruolo centrale di mediazione simbolica. La fisiognomica del suo corpo, il suo rapporto con gli altri soggetti e lo spazio che lo attornia diventa il luogo d'intersezione tra Ordine e Disordine, tra mondo sublunare e influssi celesti, tra tempo umano (*Chronos*), tempo della fine (*Krisis*) e tempo del pentimento (*Kairos*). L'illustrazione si rivela così spazio figurativo in cui convergono tensioni religiose, sapere divinatorio e iconografia astrologica, restituendo il *prognosticon* come dispositivo culturale complesso, precursore dell'almanacco moderno.

Parole chiave: *prognosticon*, astrologia rinascimentale, paratesti a stampa del 500, regimi di temporalità, semiotica della cultura.

Leonardo Quaquarelli, *La danza-gioco della "Mosca Cieca" (Pastor fido, atto III): un quadro teatrale ipercinetico dalla regia di Battista Guarini al genere drammatico autonomo*

Abstract Starting from a formula that Laura Riccò uses to distinguish the degree of innovation that Battista Guarini brings to the representation of the movement of bodies on stage, the paper proposes an analysis of the episode of Moscacieca in *Pastor Fido*, a playful digression that is codified as a dance, played on the physical dynamism and the exchange of persons between Corisca and Mirtilo. The result of the author's dramaturgical intelligence is both to

attract the audience by recalling a recognizable *topos* and to shift their attention to the ethical theme of trust and fidelity in love.

Riassunto Partendo da una formula adottata da Laura Riccò per distinguere il grado di innovazione che Battista Guarini porta nella rappresentazione del movimento dei corpi sulla scena, il saggio esamina l'episodio della Moscacieca nel *Pastor Fido*, una digressione ludica che si codifica come ballo, giocato sul dinamismo fisico e sullo scambio di persona fra Corisca e Mirtilo. Il risultato dell'intelligenza drammaturgica dell'autore è insieme di attrarre il pubblico richiamando un *topos* riconoscibile e spostarne l'attenzione sul tema etico della fiducia e fedeltà in amore.

Parole chiave: Battista Guarini, *Pastor Fido*, Mirzia, drammaturgia, rappresentazione del movimento.

Éva Vigh, *L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio e la gestualità fisiognomica*

Abstract The first modern treatise dedicated to gestures, Giovanni Bonifacio's *L'Arte de' cenni* and Giovan Battista Della Porta's *Della fisonomia dell'huomo* belong both to the physiognomic investigation and to the study of body language. Considering the utility and purpose of these two sciences (and of these two treatises), we find a theoretical and also practical coincidence from the point of view of those signs, gestures and moves that also have common criteria of principle: the Aristotelian *medietas* and the theory of *kalokagathia* have a physiognomic value and are inseparably related to body language as well. Among some hand gestures, borrowed from painting and literature, the paper analyses, in art and literature, the gesture of the "fig sign" which, in addition to the expressiveness of non-verbal communication, also demonstrates the character of the user through body language.

Riassunto Il primo trattato moderno dedicato ai gesti, *L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio* e il *Della fisonomia dell'huomo* di Giovan Battista Della Porta appartengono sia all'indagine fisiognomica, sia allo studio del linguaggio del corpo. Considerando l'utilità e la finalità di queste due scienze (e di questi due trattati), troviamo una coincidenza teorica e anche pratica dal punto di vista di quei cenni, gesti e mosse che hanno anche comuni criteri di principio: la *medietas* aristotelica e la teoria della *kalokagathia* hanno una valenza fisiognomica e sono in rapporto inscindibile anche con il linguaggio del corpo. Tra alcuni gesti della mano, prestati dalla pittura e dalla letteratura, nel saggio viene analizzato, in arte e in letteratura, il gesto delle "fiche" che oltre all'espressività della comunicazione non verbale dimostra anche il carattere dell'utente attraverso il linguaggio del corpo.

Parole chiave: fisiognomica, linguaggio del corpo, Giovanni Bonifacio, Giovan Battista della Porta, il gesto delle "fiche".