

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 'Giovanni 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.

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.



ISSN 1122-6323
€ 30,00

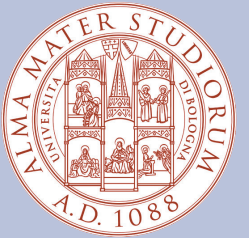
Anno XXXV/2, nuova serie



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



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.



Ambigue verosimiglianze nel teatro dal Seicento a oggi

a cura di
Luca Vaccaro



ANNO XXXV/2
2021

SCHEDA UMANISTICHE / ANTICHI e Moderni

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 (Giovann 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 Scarpati 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. SCARPATI, *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 inflitte 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'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 *comédies 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, *Carnezzzeria. 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.