



*Centro Internazionale di Studi  
Giovan Battista della Porta*

# STUDI DELLAPORTIANI

Rivista interdisciplinare



Anno II  
2023



STUDI DELLAPORTIANI.  
Rivista Interdisciplinare

*Direttore Responsabile*

Clementina Gily Reda (Università Federico II, Napoli)

*Comitato Scientifico*

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

*Caporedattore*

Luca Vaccaro (Università Alma Mater Studiorum, Bologna)

*Redazione*

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

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

Direttore: [gily.reda@gmail.com](mailto:gily.reda@gmail.com)

Segreteria: [segreteriacentrodellaporta@gmail.com](mailto:segreteriacentrodellaporta@gmail.com)

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

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

Autorizzazione del Tribunale di Napoli

ISSN n. 2785-6968



# STUDI DELLAPORTIANI

## Rivista interdisciplinare

Il teatro di Della Porta  
da Napoli all'Europa

a cura di Francesco Cotticelli



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

LUCA VACCARO

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

Il cibo è stato da sempre l'immagine dell'opera letteraria, o se si vuole la figurazione di un banchetto costituito dall'insieme di tutte le vivande e dei condimenti più sostanziosi con cui il letterato riesce a nutrire lo spirito della sua parola poetica. Eschilo – ricorda Ernest Robert Curtius – chiamava le proprie tragedie «briciole degli opulenti banchetti di Omero»; Plauto e Cicerone facevano ricorso al senso metaforico del verbo *epulari*, per indicare i lauti pranzi consumati dagli dèi e dai mortali; Agostino, nell'ambito della tradizione religiosa biblica, concepiva Dio come *interiore cibus* e la *condita oratio* come la mensa nella quale consumare il convivio eucaristico; Strabone e Arnolfo – autore quest'ultimo delle *Delicie cleri* – vedevano invece nella «sapienza laica» la «portata» (*ferculum*) principale del banchetto letterario (Curtius 1995, 154-158). Riconoscere dunque – come ha sostenuto Jean Anthelme Brillat-Savarin nella *Fisiologia del gusto* del 1864 – l'assunto che la gastronomia corrisponda innanzitutto alla «conoscenza ragionata di tutto ciò che si riferisce all'uomo in quanto egli si nutre», significa accettare l'idea che l'atteggiamento verso il cibo – sia esso inteso come fenomeno biologico o mentale – condiziona inevitabilmente le abitudini, i costumi e i canoni artistici e linguistici di una determinata realtà sociale (Brillat-Savarin 1997<sup>3</sup>, 69). La necessità di esplorare i luoghi e i tempi della gastronomia, di decifrarli, esporli e renderli identificabili in un orizzonte epistemologico, è un'operazione complessa, che indubbiamente deve tener conto di una gerarchia di valori connessi alle ragioni dell'economia, della religione, della storia, della filosofia, dell'arte e della poesia, e di tutte quelle professioni collegate a tali discipline. Il fatto gastronomico è insomma, a suo modo, un discorso di metodo e di gusto, che ha a che vedere tanto con la mobilitazione della memoria culturale e civile quanto con

la «proiezione del desiderio» che guida l'uomo alla conoscenza del cibo e alla scoperta della «storia della letteratura come rappresentazione dell'esclusione dalla società e dell'incorporazione nella società» (Calvino 2000<sup>5</sup>, 245). La sola distinzione che si suole ad esempio compiere quando si parla di «cibi di grasso» e di «cibi di magro», e delle loro rispettive retoriche, quella dell'«unto e bisunto» dei *pensieri grossi*, e quella delle «cose minute» dei *pensieri sottili*, basterebbe a chiarire lo stretto nesso culturale che sussiste tra l'*ars coquinaria* e la letteratura. Ciò vale soprattutto per i due «modi» teatrali, tragici e comici, nei quali – è il caso ravvisato da Northrop Frye – si palesa di norma la condizione del personaggio *escluso*:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Carestia, con la Peste e con la Guerra, che n'uccideva più ella che non le spade» (Della Porta 2002b, 31-32; Clubb 1965, 202-213). La paura nei confronti della fame può essere infatti vinta solo attraverso un esorcismo collettivo: il binomio arte della cucina-arte militare si configura al riguardo come una variazione del *topos* del Paese di Cuccagna, il cui modulo letterario si ricollega a una precisa tradizione illustre, classica e boccacciana, attraverso un processo di *correlatio* e *rapportatio* (Camporesi 2009<sup>2</sup>, 96-97). Ha ragione Maria Luisa Altieri Biagi nel sostenere che la voracità dei giganti del poema eroicomico converge nella fame delle «gole disabitate» dei servi delle commedie (Altieri Biagi 1980, 48). Leccardo dei *Duoi fratelli rivali* viene pertanto a configurarsi come uno dei tanti «paladini della tavola rotonda di Cuccagna», che riempiono le pagine delle commedie letterarie cinquecentesche. Ci troviamo di fronte a un capriccio fantastico di Della Porta, che trova una sua precisa definizione trattatistica sempre nella *Piazza universale* di Garzoni, e che si traduce nel resoconto di un duello con la Fame sostenuto da Leccardo, narrato dal servo al Capitano Martebellonio in un confronto comico fra spavalderia e megalomania (Camporesi 2009<sup>2</sup>, 96; Rak 2005, 140-141):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Viene dunque da condividere, anche nel caso della sensibilità e versabilità della scrittura teatrale dellaportiana, un passaggio della riflessione compiuta da Andrea Battistini a proposito dei meccanismi della retorica di fine Cinquecento e d'inizio Seicento. Quella secondo cui il «principio dello spessore semantico» e del «travestimento verbale» fanno sì che la scrittura di Della Porta si trasformi in azione, in teatro, in destrezza comunicativa. Ciò che sembra contare nel teatro di Della Porta non è infatti soltanto il risultato che l'autore raggiunge attraverso l'uso di questi meccanismi della retorica, ma «l'operazione mentale, la dinamica, il movimento con cui da un concetto trapassa rapidamente a un altro, con un'osmosi tra il vigore astrattivo dell'intelletto e la sua immediata traduzione sensibile e corporea da parte dell'immaginazione» (Battistini 2012<sup>2</sup>, 137). Si prenda a mo' di esempio ciò che afferma il parassita Lupo nella commedia *La Furiosa*, quando parla «dello stomaco» simile a un «orologio» che suona al vespro (Della Porta 2003b, 20, atto II, 1). Oppure, quando lo stesso servo descrive il cibo, nel caso specifico «una torta», facendo ricorso al campo semantico della «dolcezza». Non bisogna «fare del torto» al cibo, fargli del male, spiega in dettaglio il nostro parassita: occorre invece amarlo, facendogli appunto «molte carezze» (Della Porta 2003b, 151-152). La lingua deve dunque rendere gli onori al cibo, riceverlo senza squarciarlo con i denti. La scrittura teatrale di Della Porta passa qui dal lineare al pittorico, cioè – per usare una felice definizione di Luciano Anceschi – va oltre una visione plastica del reale. Essa, si può dire, guida l'occhio del lettore, prova a far «sentire gli oggetti nei loro elementi tattili», tende a raggrupparli insieme come i colori in pittura (Aneschi 1984, 83). Il lessico del parassita Lupo cerca infatti di coinvolgere tutti i sensi nell'atto pratico della degustazione. Il fine ultimo è appunto il diletto, il piacere, o meglio ciò che si chiama con Aristotele *il sorprendente*:

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

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

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

## BIBLIOGRAFIA

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

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

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

BATTISTINI, ANDREA (2012<sup>2</sup>) *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno Editrice.

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

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

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

BRILLAT-SAVARIN, ANTHELME (1997<sup>3</sup>) *La Physiologie du goût* (1825), trad. it. di D. Provenzal, *Fisiologia del gusto ovvero Meditazioni di gastronomia trascendente*, con una nota di H. de Balzac e le illustrazioni di A. Johnson, introduzione di J.-F. Revel, Milano, Rizzoli, pp. 67-73 (§ Meditazione III *Della gastronomia*).

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

CALVINO, ITALO (2015<sup>5</sup>) *La letteratura come proiezione del desiderio* (*Per l'Anatomia della critica di Northrop Frye*), in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 2 voll.: I, pp. 242-251.

CAMPORESI, PIERO (2009<sup>2</sup>) *La scienza del ventre. Declino e morte di Cuccagna*, in Id., *Il paese della fame*, Milano, Garzanti, pp. 83-137.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FRYE, NORTHROP (2000<sup>2</sup>) *Anatomy of Criticism. Fours Essays*, Princeton University Press, 1957, trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, *Anatomia della critica. Quattro saggi*, Torino, Einaudi.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SANNAZARO, IACOPO (1999<sup>2</sup>) *Lo gliommiero napoletano "Licinio, se 'l mio inzegno"*, a cura di N. De Blasi, Napoli, Libreria Dante & Descartes.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Keywords: Commedia dell'Arte; *Trappolaria*; Perrucci; Improvisation; comic plot outlines (*soggetti*).

*Riassunto* Il saggio si concentra sulla relazione fra il teatro di Della Porta e le strategie dell'improvvisazione esaminando alcune testimonianze, come il trattato di Perrucci, i soggetti de *La Trappolaria* e l'opera del drammaturgo. Si riflette sul fatto che l'autore non è soltanto un ispiratore di trame e un potenziale estensore di canovacci, ma anche un modello di quelle strategie retoriche e di quei materiali su cui si basa il lavoro degli attori che improvvisano.

Parole chiave: Commedia dell'Arte; *Trappolaria*; Perrucci; improvvisazione; soggetti comici.

### Ignacio Rodulfo Hazen, *Giovanni Battista della Porta e il suo teatro nelle biblioteche napoletane tra Cinque e Seicento*

*Abstract* Book lists in *post mortem* inventories provide a most valuable insight into Neapolitan cultural life during the Spanish Viceroyalty. This essay addresses the lives and libraries of seven Neapolitan figures of the sixteenth and seventeenth centuries which shed light on the variegated reception of Giovan Battista della Porta's scientific and dramatic works.

Keywords: Cultural history, Kingdom of Naples, History of theatre, History of libraries, Giovan Battista della Porta.

*Riassunto* Gli elenchi di libri contenuti negli inventari *post mortem* sono delle fonti preziose per conoscere la vita culturale a Napoli durante l'età vicereale. Attraverso lo studio di sette personaggi partenopei di diversi ceti dei secoli XVI e XVII possiamo tracciare un'immagine sulla pluralità dei lettori delle opere scientifiche e drammatiche di Giovan Battista della Porta.

Parole chiave: Storia culturale, Regno di Napoli, Storia del teatro, Storia delle biblioteche, Giovan Battista della Porta.

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

*Abstract* The Comedy, writes Della Porta in the Prologue of the *Trappolaria*, is «primarily female» and wishes, in order to show itself in all its «cleanliness», to add «to its native beauty» a certain aesthetic artifice, fueled by a «ready language, witty, facetious, festive and joking». From this point of view, «the dialectic of food» constitutes one of the linguistic and rhetorical codes in which the surprising of Aristotelian origin finds its immediate sensitive and corporeal translations in the logic of the «*Buccolica*» and the «*pappamondo*». This is a poetic and ideological break which, in addition to favoring the farcical nature of the plays, projects Della Porta's Theater beyond the classical structures of Regular Comedy.

Keywords: Farce, *gliommero*, «*Buccolica*», *ars coquinaria*, rhetoric, parasite.

*Riassunto* La commedia, scrive Della Porta nel Prologo della *Trappolaria*, è «primieramente femina» e desidera, al fine di mostrarsi in tutta la sua «lindezza», aggiungere «alla sua bellezza natia» un certo artificio estetico, alimentato da una «lingua pronta, arguta, faceta, festosa e mottegevole». Da questo punto di vista, «la dialettica del cibo» costituisce uno dei codici linguistici e retorici, in cui il *sorprendente* di matrice aristotelica trova le sue immediate traduzioni sensibili e corporee nelle logiche della «Buccolica» e del «pappamondo». Si tratta di uno strappo poetico e ideologico che, oltre a favorire l'andamento farsesco delle *pièces*, proietta il teatro di Della Porta al di là delle strutture classicheggianti della commedia regolare.

Parole chiave: Farsa, *gliommero*, «Buccolica», *ars coquinaria*, retorica, parassita.

### Valerio Cellai, *Tra Firenze e Napoli: Il Rapporto tra un'inedita commedia fiorentina e la Fantesca di Della Porta*

*Abstract* This essay aims to show some contact points between Della Porta's *Fantesca* comedy and an unpublished 16th-century Florentine play. It will then proceed by presenting the text contained within manuscript 836 in Yale's Beinecke Library, and then look at structural convergences, date issues and some philological findings. All these data make it possible to postulate that Della Porta's comedy is derived from this unpublished Florentine play.

Keywords: *Fantesca*; Florentine play; Beinecke Library of Yale.

*Riassunto* Il presente saggio intende mostrare i punti di contatto tra la commedia *Fantesca* del Della Porta e un'inedita pièce teatrale fiorentina del secolo XVI. Si procederà quindi presentando il testo contenuto all'interno del manoscritto 836 della Beinecke Library di Yale, per poi osservare le convergenze strutturali, la datazione e alcuni rilievi filologici. Tutti questi dati permettono di postulare che la commedia del Della Porta sia derivata da questa inedita commedia fiorentina.

Parole chiave: *Fantesca*; commedia fiorentina; Beinecke Library di Yale.

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

*Abstract* This essay aims to fill a void in Shakespearean source studies by comparing William Shakespeare's *Much Ado about Nothing* (1598-9) to the Neapolitan dramatist Giovanni Battista Della Porta's *Gli duoi fratelli rivali* (1601). Peculiar attention will be given to the characterization of lying, and slandering in particular, as poison and to its unstable function as either a dramatic clog or a heuristic tool in both plays.

Keywords: Della Porta; Shakespeare; source studies; slander; poison.

*Riassunto* Colmando un vuoto nei *source studies* shakespeariani, il presente contributo comparagli analoghi *Gli duoi fratelli rivali* (1601) di Giovanni Battista Della Porta e *Much Ado*