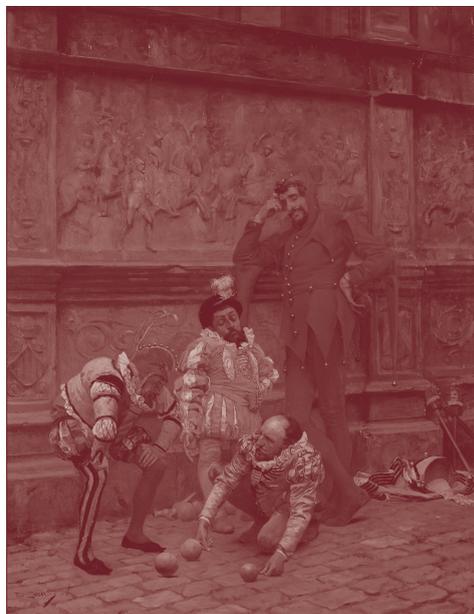


FRANCESCO COTTICELLI, FLAVIA GHERARDI  
Y CARLOS MATA INDURÁIN (EDS.)

LA BURLA EN EL SIGLO DE ORO:  
TEATRO, LITERATURA Y ARTES



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2023



FRANCESCO COTTICELLI, FLAVIA GHERARDI  
Y CARLOS MATA INDURÁIN (EDS.)

*LA BURLA EN EL SIGLO DE ORO:  
TEATRO, LITERATURA Y ARTES*

NEW YORK, IDEA, 2023

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)  
COLECCIÓN «BATHOJA», 90

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY  
AT STONY BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADROÑAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS  
Y SOCIALES, ESPAÑA)

SUBDIRECTORA (SERIE PROYECTO ESTUDIOS INDIANOS-PEI): MARTINA VINATEA  
(UNIVERSIDAD DEL PACÍFICO, PERÚ)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

ROBIN ANN RICE (UNIVERSIDAD POPULAR AUTÓNOMA DEL ESTADO DE PUEBLA, MÉXICO)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA,

ESPAÑA / REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARÍS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama Digital.

© De los autores

Este libro forma parte de los resultados del proyecto de I+D+i «La burla como diversión y arma social en el Siglo de Oro (II). Poesía política y clandestina. Recuperación patrimonial y contexto histórico y cultural» (ref. PID2020-116009GB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y «FEDER Una manera de hacer Europa».



ISBN: 978-1-952399-15-2

Depósito Legal: M-20257-2023

New York, IDEA/IGAS, 2023

BURLA E DEREALIZZAZIONE.  
INGANNO E AUTOINGANNO TEATRALE\*

*Piermario Vescovo*  
*Università Ca' Foscari Venezia*

I.

Il motivo della burla nel quadro della drammaturgia del *Siglo de Oro* risulta ampiamente indagato, all'interno della produzione dei singoli autori, o, in generale, in un'osservazione di carattere essenzialmente storico-evolutivo. Partirò dunque —e da non ispanista che su tale panorama si affaccia— con due riferimenti bibliografici, evocati soprattutto per accedere brevemente alla questione che vorrei indicare con la parola *derealizzazione*, offerta nel titolo.

Per il primo versante —ovviamente uno tra altri rinvii possibili, a porre semplicemente un punto di partenza— menzionerò un contributo di Marc Vitse, intitolato «Burla y engaño en las tres primeras comedias de capa y espada de Calderón (*El astrólogo fingido, El hombre pobre todo es trazas, La dama duende*)»<sup>1</sup>, che offre un ottimo modello di studio di evoluzione individuale, su un panorama ristretto. Un punto in particolare mi interessa, a partire dall'ambientazione a Madrid delle

\* Pubblico qui la traccia, una mera scaletta utilizzata per la relazione al convegno, di un lavoro che attende ulteriori sviluppi, da cui il minimo corredo bibliografico e la forma discorsiva. Ringrazio Adrián J. Sáez García per alcune indicazioni bibliografiche.

<sup>1</sup> Vitse, 2005.

tre prime *comedias di capa y espada* calderoniane, a porre la questione del rapporto con lo spazio cittadino, della grande città, quale scenario per la diffusione della menzogna, «epicentro de la confusión y del enredo» (e qui, di più, del rapporto tra città e corte come luogo di riferimento per l'azione del mentitore o ingannatore di alto lignaggio, o di colui che lo imita). E abbiamo così raccolto degli elementi che possono consentire, appunto, da un lato un incremento e dall'altro un decremento, nel tempo, ovvero nei secoli XVII e XVIII, per trame che il teatro europeo eredita principalmente dalla drammaturgia spagnola del *Siglo de Oro*. Farò poi un esempio, allineando un "originale" spagnolo e due *pièces* ad esso ispirate, una francese e una italiana, in un arco secolare.

Altre tracce caratterizzanti si potrebbero svolgere da qui, sempre in una direzione cronologica, e tra tutte quella che riguarda la costituzione e la fortuna della figura centralissima del *burlador de mujeres* (ovviamente a partire da Tirso de Molina) e del connesso «desenlace femenino». Per la storia di Don Giovanni Tenorio —al di qua del suo mito e anche del passaggio al teatro per musica— si vedano osservazioni relative ai suoi fratelli burlatori e mentitori, ovviamente più che nel senso parentale in quello di *hermanos dramáticos*, nel teatro di Alarcón e Calderón, nella connessione dell'«inveterado hábito de mentir» a una declinazione di questo tipo. Dubito solo, personalmente, tornando al saggio di Vitse, e per il fatto che si tratta di un luogo comune che ha distorto in particolare la considerazione della questione nella drammaturgia di Carlo Goldoni, che ciò che trasforma il sistema culturale della burla teatrale nell'arco di una durata secolare e oltre e nell'ampliamento a un orizzonte europeo possa indicarsi nel passaggio a un «confiado optimismo conquistador de una burgesía mercantil en plena ascendencia», pensando che la perdita del tratto che identifica nobiltà e «dire il vero» non vada posto in termini sociologici quanto di economia drammatica, come si proverà a mostrare attraverso la rapida messa in successione di tre *pièces*, come indicato.

2.

Un'altra, per certi versi opposta, direzione che proverò a segnalare citando un secondo titolo, sempre nei percorsi dell'ispanistica (ovviamente non incompatibile con la direzione appena accennata, ma solo posta in un ordine diverso di analisi), riguarda il tentativo di definire una tassonomia o *casuística* di riferimento generale, quindi privilegiando

un quadro non modificabile o relativamente modificabile nel divenire cronologico. Citerò, dunque, rapidamente i lavori di Monique Joly<sup>2</sup> e la tassonomia che riguarda uno spoglio di lessico e di categorie che trova sostanzialmente un punto di riferimento essenziale, o di partenza, nella cultura italiana, in rapporto al modello offerto dal *Cortegiano* di Castiglione (e in particolare per la Spagna in rapporto alla traduzione di Boscán), in cui si offre questa celeberrima affermazione:

E' parmi che la burla non sia altro che un inganno amichevole di cose che non offendano, o almen poco. Però, per non replicargli, dico solamente che di due sorti burle si trovano, ciascuna delle quali in più parti poi divider si poria. L'una è quando s'inganna ingenuamente con bel modo e piacevolezza che si sia; l'altra, quando si tende quasi una rete, e mostra un poco d'esca, talché l'ò corre ad ingannarsi da sé stesso.

Da qui un'idea di una tassonomia relativa alla *burla graciosa* e, per contrasto, una distinzione dalla cosiddetta *burla pesada*, scandita in queste caratterizzazioni:

Son, por definición, *burlas pesadas*

—las *burlas de mano*, tradicionalmente asignadas a los villanos;

—las que suponen una infracción contra los preceptos divinos;

—cualquier forma de engaño que tenga implicaciones sexuales;

—las que ocasionan un perjuicio material o moral de suficiente gravedad para que la víctima tenga que encerrarse, tenga que guardar cama, tenga que abandonar el lugar en el que ha sido burlada, muera del sentimiento (caso, éste, excepcional; pero hemos visto que así moría el Puntual, y así, en cierto sentido, muere también don Quijote).

Si tratta, nella sintesi di indubbia utilità, di un luogo di osservazione della questione che presenta tuttavia, a mio modo di vedere, due limitazioni o svantaggi.

La prima di natura cronologica, nel lasciarsi alle spalle, partendo da Castiglione, il testo decisivo quale catalogo di *beffe e burle* e di una teoria che le riguarda: ovvero il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, la cui grandissima fortuna europea ha significato generali e plurime ricadute-imitazioni nella tradizione novellistica e teatrale italiane ed extra-italiane.

<sup>2</sup> In particolare Joly, 1981.

La seconda di specie, ovvero nel quadro di una riduzione al dominio della corte della liceità della burla e della facezia e del loro impiego in questo quadro. *Casuística*, appunto, in un segno che è della restrizione o della censura, e, insieme, delle modalità di superarle o violarle, nel senso esatto di quello che con Foucault si comprende nella doppia categoria del *discorso dell'ordine* e dell'*ordine del discorso*.

Si può, in ogni caso, porre la questione in rapporto ad «*algunos de los problemas que plantea la relación entre burla y novela a comienzos del siglo XVII*»? Direi di sì, ma aggiungerei che si rischia di non vedere come in questo “inizio” in realtà ci siano troppe questioni di tradizione, e che la sua restrizione rispetto a questa non si possa comprendere senza una almeno sommaria considerazione del paesaggio precedente, che proviamo dunque ad abbozzare in una descrizione di massima.

3.

Facciamo, dunque, riferimento ai dizionari italiani e spagnoli per *beffare/ burlarse de*, osservando due significati di base. Esemplifico brevemente col repertorio più ampio e illustre di burle/beffe, sia dal punto di vista di trame, situazioni (e della loro ripresa-ricaduta successiva, anche teatrale, dalla commedia italiana del XVI secolo in poi), sia di una sfaccettata teoria della/delle categorie, non meno fondamentali per la successiva storia della letteratura e del teatro europei (a partire dalla dimensione dell'oralità, del racconto che unifica queste due direzioni). Impiego prevalentemente quanto alla voce *burla* del *Grande Dizionario della Lingua Italiana*:

a. «ridersi di qualcuno», anche in un senso del tutto generico e indiretto (uso per le esemplificazioni alcuni passi decameroniani):

*ridersi e beffarsi esser medicina certissima a tanto male* (fin dalla relazione al morbo)

con la controregola del beffatore-beffato o del burlatore-burlato (luogo comune e da tenere presente anche per il riassunto offerto da Castiglione, sopra citato):

*Spesse volte, carissime donne, avvenne che chi altrui s'è di beffare ingegnato, e massimamente quelle cose che sono da reverire, s'è colle beffe e talvolta col danno di sé solo ritrovato.*

o dell'eccesso peggiorativo:

*traditore e beffatore di Dio e de' santi.*

b. «farsi beffa di qualcuno», ovvero coinvolgerlo in un gioco di abbassamento/ridicolizzazione.

Di particolare rilievo, nella seconda direzione, l'atto di adulterio come "burla", che conduce, appunto, all'accezione nella lingua spagnola di *burlador* nel senso del *burlador de Sevilla*, alla sua leggera incostanza, prima della censura nella ridefinizione dell'ateista o del libertino, fino al mito di Don Giovanni.

Nella declinazione comica si tratta, infatti, e *ab origine*, di una "punizione" direzionata, non lussuriosa o passionale, ma di contropartita, e generalmente di "vendetta" femminile:

Io intendo di raccontarvi una beffa che fu da dovero fatta da una bella donna ad uno solenne religioso, tanto più ad ogni secolar da piacere, quanto essi, il più stoltissimi e uomini di nuove maniere e costumi, si credono più che gli altri in ogni cosa valere e sapere, dove essi di gran lunga sono da molto meno, sì come quegli che per viltà d'animo non avendo argomento, come gli altri uomini, di civanzarsi, si rifuggono dove aver possono da mangiar come il porco. La quale, o piacevoli donne, io racconterò non solamente per seguire l'ordine imposto, ma ancora per farvi accorte che eziandio i religiosi, a' quali noi, oltre modo credule, troppa fede prestiamo, possono essere e sono alcuna volta, non che dagli uomini, ma da alcuna di noi cautamente beffati.

Farsi beffe / beffare e tradire (*quante e quali beffe le maritate ancora facessero a' mariti*):

Carissime donne mie, elle son tante le beffe che gli uomini vi fanno, e specialmente i mariti, che, quando alcuna volta avviene che donna niuna alcuna al marito ne faccia, voi non dovrete solamente esser contente che ciò fosse avvenuto o di risaperlo o d'udirlo dire ad alcuno, ma il dovrete voi medesime andare dicendo per tutto, acciò che per gli uomini si conosca che, se essi sanno, e le donne d'altra parte anche sanno: il che altro che utile essere non vi può; per ciò che, quando alcun sa che altri sappia, egli non si mette troppo leggiermente a volerlo ingannare.

Anche per lo spagnolo (si veda il *Diccionario della Real Academia*) la parola *burla* risulta scandita in alcune principali accezioni-gradazioni:

1. f. Acción, además o palabras con que se procura poner en ridículo a alguien o algo.
2. f. chanza.
3. f. engaño.
4. f. pl. bromas o mentiras, en contraposición a *veras*. De burlas. Decir o hablar entre burlas y veras. Mezclar burlas con veras.

Abbiamo già fatto rapida allusione alla specie adulterina di *burlador*, nel senso del ‘libertino habitual que hace gala de deshonrar a las mujeres, seduciéndolas y engañándolas’ (ma si consideri anche il significato particolare di ‘conducto oculto de agua que, a voluntad de quien lo dirige, la esparce fuera para mojar a los que se acercan incautamente’).

4.

Riprendo qui, come annunciato, sinteticamente il percorso, a cui mi sono dedicato in altra occasione, che da *La verdad sospechosa* di Juan Ruiz de Alarcón conduce alle riprese de *Le Menteur* di Pierre Corneille e de *Il Bugiardo* di Carlo Goldoni. Questo esercizio comporta una più larga riflessione, benché campionaria, su una tradizione, diciamo così, dall’uscita dall’età barocca verso un orizzonte —senza servirmi di etichette troppo consumate dall’uso— di razionalizzazione, che riguarda anche il sistema della burla e della menzogna. Si può osservare in questa direzione un progressivo spegnimento della vertigine (chiamiamola così) che coglie i bugiardi discendenti di Don García, ovvero Dorante e Lelio, in parallelo al venir meno della loro appartenenza di classe. Più bugiardi e meno nobili, insomma, non più «herederos que las nobles casas den a su Rey», come si afferma nella stessa commedia di Alarcón, e dunque estranei a un sistema in cui “dire il vero”, o praticare lecitamente la burla, appartenga a un sistema di corte.

Che don García abbia come difetto quello di non dire sempre la verità —del resto— è annunciato preventivamente, prima di vederlo agire in scena, dal Precettore a suo padre, che dichiara preferibile a questo ogni altro possibile vizio, altrimenti scusabile in rapporto alla gioventù. Quanto all’orizzonte del *desengaño*, necessariamente collegato a quello dell’*engaño*, esso qui assume la posizione di caso-limite, e questo mi sembra il motivo per considerare su tutte, per il discorso che qui si prova a svolgere sinteticamente, quest’opera, in quanto in essa il finale non redime nei termini propri alla commedia (che può prevedere ben

altri inganni e ben altre simulazioni rispetto a quelle di don García, e si pensi ovviamente a Don Juan Tenorio), e anzi non si può nemmeno dire un lieto-fine.

Ho già analizzato questa trama, in rapporto a quelle di Corneille e Goldoni, che nelle loro riprese fanno addirittura incarcerare o esiliare il giovane bugiardo, svelato il suo inganno, con un caso esemplare di scivolamento, in un sistema di triangolazione mimetica (da intendere secondo René Girard)<sup>3</sup>. Le simulazioni di don García sono infatti, senza dubbio, il punto di partenza, ovvero la mossa che egli compie, certo involontariamente, per non ottenere quello che egli davvero desidera, ovvero Jacinta (peraltro la donna che il padre a sua insaputa vorrebbe destinargli). La falsa attribuzione di nome, con il conseguente scambio delle identità di Jacinta e Lucrecia risulta, infatti, la causa del non appagamento del suo desiderio, più che non una punizione conseguente alla scoperta del suo inganno. Don Juan, tipico mediatore mimetico (e scarsamente desiderato dalla fanciulla, che ovviamente gli preferisce il fantasioso Don García) finisce con l'impalmare Jacinta, mentre García deve accontentarsi —così, alla lettera— di Lucrecia, caricata del ruolo di “donna dello schermo”. Banale, ovviamente, pensare che ciò rappresenti un castigo del «hablar arrojado», del «mentir sin recato y modo» di García —le cui affabulazioni non possono, del resto, non conquistare lo spettatore, posto che questi sa in partenza, a differenza degli altri personaggi, che egli mente— e ben altra, infatti, suona la rivelazione finale, ovvero che «la verdad no es vedada / a la boca mentirosa». Si può, dunque, mentire e peccare, ma dire nondimeno il vero. García, del resto, risulta sinceramente innamorato di Jacinta, mentre Jacinta —interrogata sul suo ruolo— a chi le chiede se mentre ascoltava le affabulazioni di García fosse di lui innamorata o solo curiosa, risponde senz'altro e semplicemente: *curiosa*.

La massima quasi finale va compresa, dunque, attentamente, nell'insengnamento che chiude il cerchio, richiamando il titolo: «Que la boca mentirosa / incurre en tan torpe mengua, / que, solamente en su lengua, / es la verdad sospechosa». Non è questione, dunque, di falsità, ma di “verità sospetta”. Ecco il punto: davvero *solamente* nella *lengua* che sta nella *boca mentirosa*, o non piuttosto in generale, attraverso la rivelazione che parte dall'esibita menzogna, nel senso della sua teatralizzazione?

<sup>3</sup> Un'analisi più puntuale nel mio «Le bugie con le gambe lunghe (Alarcón, Corneille, Goldoni)» (Vescovo, 2009).

Corneille e Goldoni razionalizzeranno, appunto, questa trama: incrementeranno la materia romanzesca di cui si nutre la finzione degli eredi bugiardi di García —e infatti Lelio cita come suo modello esplicitamente Gil Blas, in uno spagnolismo di ritorno, adatto ai tempi—, e li puniranno con maggior forza condannando il loro vizio, con la prigione o il “foglio di via”, ma contemporaneamente ridurranno questo orizzonte di straniamento o, con una parola che vorrei ora investire, di *derealizzazione*.

5.

Con la parola *derealizzazione* vorrei proporre una sorta di paradigma, indicando delle pagine a mio avviso esemplari, a partire da un saggio di grande problematicità, che sembra, in partenza, non riguardare i nostri casi. Non credo ovviamente che ciò sia vero. Il riferimento va a un libro di Manfredo Tafuri, il più grande storico dell’architettura italiano dello scorso secolo, intitolato *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*<sup>4</sup>.

Non posso qui dire più in generale come e perché mi trovi a riflettere, a distanza trentennale, per un utilizzo di alcune prospettive di Tafuri in rapporto al teatro. Ciò riguarda —per un altro dei suoi ultimi libri, sul versante della contemporaneità, *La sfera e il labirinto* (1989)— un argomento della massima visibilità: l’idea della progettualità teatrale del Novecento, non solo il secolo della regia ma dei grandi maestri teorici che esercitano raramente e lateralmente la pratica dello spettacolo, si capisce e inquadra tanto meglio nella prospettiva del progetto architettonico e dell’utopia che lo riguarda, come una scatola più piccola in una scatola più grande. Ma su questo intendo ritornare altrove. Quanto a ciò che oggi ci riguarda —appunto nella ricerca di un paradigma, tra progetto, verità, artificio— questo straordinario libro sull’architettura del Cinquecento si apre proprio con la meditazione su una novella di beffa o burla, ovvero coinvolgendo la più celebre novella italiana, anzi direi per il suo valore euristico in assoluto più significativa, scritta tra Boccaccio e la tradizione cinquecentesca, ovvero la *Novella del grasso legnaiuolo*, che inizia la propria fortuna e le sue molte e diverse rielaborazioni a partire dal 1430.

<sup>4</sup> Tafuri, 1992; le citazioni sono tratte dalle pagine introduttive.

Una beffa come «rito di guarigione» è in essa congegnata da Filippo Brunelleschi con una brigata di artisti fiorentini, intorno al 1409, ai danni dell'intarsiatore (appunto il *legnaiuolo*) Giovanni (Manetto) Ammannatini, facendogli credere di essere divenuto un'altra persona, di nome Matteo, e addirittura facendolo arrestare al posto di quello.

Ecco la parola che impiega Tafuri, in un senso direi emblematico, e che riprenderò: appunto, *derealizzazione*. Manetto crede davvero di essere un altro: «Oggimai poss' io essere certo ch' io non sono più el Grasso», e ciò lo costringe —questo il punto essenziale— ad elaborare un sistema parallelo di finzione. Le storie dei sosia o dei fratelli gemelli (specie di coloro che ignorano la loro reciproca esistenza o presenza in un luogo) sono vecchie come il mondo, ma questa *derealizzazione* possiede, appunto, un tutt'altro ed emblematico valore. L'architettatore è, alla lettera, un grande architetto, ovvero il macchinatore è la stessa persona che ha concepito la Cupola di Santa Maria del Fiore. Però non si tratta di una riconduzione che si ferma a un, ovviamente discutibile, accostamento di questo tipo, o a un gioco di parole, ma che deve comprendere che la burla è appunto il procedimento che sostituisce un «codice artificiale» a un «codice naturale».

La beffa mette alla prova un moderno stile di esistenza, scrive Tafuri: «Suo fondamento è un comportamento progettato in vista di fini pre-costituiti: vale a dire quello del cortigiano castiglionesco, dell'artista che scaglia nel futuro il suo *eidòs*, del capo militare che sostituisce il freddo calcolo della strategia all'impeto sentimentale cavalleresco». Ovvero, proviamo a dirlo in termini semplificati, quello che si usa definire solitamente «l'uomo del rinascimento». Ovvio che le tre figure qui richiamate, e specie la prima, il cortegiano alla Castiglione, sono ipostasi di un compimento ulteriore rispetto al momento storico in cui si colloca la novella del Grasso legnaiuolo. Tafuri, infatti, per ampliare tale definizione al prima e al dopo (e quindi, per noi, ciò significa comprendervi anche le altre vertigini dell'uomo che sempre sbrigativamente chiamiamo *barocco*), recupera addirittura una definizione di Heidegger, di cui mi servirò qui con prudenza e non senza qualche distanza, ma che non per questo mi appare peregrina o impropria: «età del mondo messo in immagine», che comprende sia il cosiddetto umanesimo, la volontà di potenza di cui parlava il filosofo, sia l'incrinarsi della sensibilità dell'uomo del XVII secolo, che vorremmo provare ad allegare al quadro o referto.

Due i punti —uno ricordato da Tafuri, uno appena da lui accennato e che vorrei riprendere— che rendono esemplare la *Novella del Grasso legnaiuolo* rispetto a decine e decine di altre storie di beffe o burle: il primo è nel fatto che la stessa vittima, l'uomo beffato e derealizzato, espropriato da sé, diventi testimone della sua storia. I beffatori vogliono soprattutto sapere, riacquistata la sua persona, cosa egli abbia provato, raccontando i suoi turbamenti e smarrimenti, il suo possibile impazzimento (una direzione ben feconda per la storia del personaggio tra tutti esemplare nella storia europea della “derealizzazione”, che è ancora spagnolo, e che è ovviamente Alonso Quijano). Per il momento culminante —che riguarda il principio più forte della rappresentazione, o la sua “forma simbolica”— dello straniamento da sé del Grasso, va ricordato che si tratta di una simulazione prospettica, relativa alla sua bottega, trasformata da Filippo Brunelleschi e dai suoi compagni:

[...] et andaronsene a detta bottega, et entrati drento, tutti e' sua ferramenti da lavorare tramutarono da un luogo a un altro; e cosi feciono de' ferri delle pialle, mettendo dove stava el taglio di sopra, e così e' manichi de' martelli, et alle seghe mettendo e' denti di drento, e così in effetto feciono a tutte le sue masserizie di bottega, che poterono, e tutta la bottega travolsono, che pareva, che vi fussino stati dimoni.

Preciso e rilevante sconvolgimento dello spazio dell'abitudine che completa la burla esercitata verso l'identità della persona, in un travolgimento —visto che siamo di fronte a un gruppo di artisti e architetti— che è esattamente un sovvertimento dell'ordine prospettico, proporzionato, matematico di quello che prima abbiamo chiamato il principio o paradigma di una «età del mondo messo in immagine», nel senso appunto dell'immagine prospettica.

Credo che un trasferimento al teatro di questa idea possa essere fecondo, nel senso della costruzione dello spazio e dell'invenzione drammatica, e di un'altra forma di *perspectiva*.

#### BIBLIOGRAFIA

- JOLY, Monique, «Casuística y novela: de las malas burlas a las burlas buenas», *Criticón*, 16, 1981, pp. 7-45.
- TAFURI, Manfredo, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino, Einaudi, 1992.

- VESCOVO, Piermario, «Le bugie con le gambe lunghe (Alarcón, Corneille, Goldoni)», *Rivista di Letteratura Teatrale*, 2, 2009, pp. 9-30.
- VITSE, Marc, «Burla y engaño en las tres primeras comedias de capa y espada de Calderón (*El astrólogo fingido*, *El hombre pobre todo es trazas*, *La dama duende*)», in Benoît Pellistrandi e Christophe Couderc (eds.), «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, pp. 345-356.

# C o l e c c i ó n B a t i h o j a



Este volumen recoge las ponencias presentadas en el congreso «*La burla en el Siglo de Oro: teatro, literatura y artes*», que se celebró en Nápoles en octubre de 2021. En el encuentro se abordaron diversos aspectos de la burla como fenómeno singular y característico de la producción teatral, musical y literaria de los siglos XVI al XVIII, fenómeno que se impuso como relevante estrategia narrativa y poética, célula primordial y recurso permanente tanto del espectáculo erudito como de las manifestaciones de la *Commedia dell'arte*, fórmula de entretenimiento estructural para la expresión —directa o indirecta— de críticas al mundo y a las sociedades de la Edad Moderna. Los diez ensayos examinan autores y obras correspondientes a distintas manifestaciones artísticas, que se ofrecen al lector como atalayas o puntos de mira privilegiados para poder valorar en su complejidad el tema propuesto.

Francesco Cotticelli es profesor de Disciplinas de las artes escénicas en la Universidad de Nápoles Federico II. Se ocupa principalmente de historia del teatro de los siglos XVII y XVIII, de la *Commedia dell'Arte* y su difusión en Europa, de Metastasio y su papel en la cultura dieciochesca, y de la tradición del teatro en Nápoles de la edad barroca hasta nuestros días.

Flavia Gherardi es Catedrática de Literatura española en la Universidad de Nápoles Federico II. Dirige la revista *SigMa* y es secretaria de *Cuadernos AISPI*. Su investigación se centra en la narrativa en prosa de los siglos XVI y XVII (novela pastoril, novela corta, *Quijote*, prosa de ideas etc.) y la poesía del Siglo de Oro (Quevedo, Villamediana, relaciones hispano-italianas...).

Carlos Mata Induráin, Catedrático acreditado, es investigador y Secretario del Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) de la Universidad de Navarra y Secretario del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA). Sus líneas de investigación se centran en la literatura española del Siglo de Oro (comedia burlesca, Calderón, Cervantes y las recreaciones quijotescas, etc.).

