



Il teatro di Della Porta da Napoli all'Europa



a cura di
Francesco Cotticelli

LA MINERVA

Collana del Centro Internazionale
di Studi G. B. della Porta



La Minerva

Collana del Centro Internazionale di Studi G. B. della Porta

Direttori responsabili

Francesco Cotticelli (Università di Napoli Federico II);

Alfonso Paoletta (Centro Internazionale di Studi G.B. della Porta);

Luca Vaccaro (Università "Alma Mater", Bologna).

Comitato dei garanti

Luisa Avellini (Università "Alma Mater", Bologna); Maria Luisa Doglio (Università di Torino); Antonia Lezza (Università di Salerno); Giuseppe Luongo (Università di Napoli Federico II); Marzia Pieri (Università di Siena); Francesco Tateo (Università "Aldo Moro", Bari).

Comitato scientifico

Daniela Caracciolo (Università del Salento); Massimo Ciavolella (UCLA, Los Angeles); Pietro Colletta (Università degli Studi di Enna "Kore"); Francisco de Paula de Mendonça Jr. (Universidade Federal de Santa Maria, Brasile); Lorenza Gianfrancesco (Chichester University); Sergius Kodera (Wien Universität); Armando Maggi (Chicago University); Paologiovanni Maione (Università della Campania "Luigi Vanvitelli"); Lara Michelacci (Università "Alma Mater", Bologna); Claudia Sebastiana Nobili (Università "Alma Mater", Bologna); Gianni Antonio Palumbo (Università di Foggia); Monica Pavesio (Università di Torino); Antonio Perrone (Università di Napoli Federico II); Michel Pretalli (Université de Besançon); Leonardo Quaquarelli (Università "Alma Mater", Bologna); Michele Rak (EHL - European Panel for the European Heritage Label); Loredana Trovato (Università di Messina); Piermario Vescovo (Università "Ca' Foscari" di Venezia); Éva Vigh (Università di Szeged, Ungheria); Giovanna Zaganelli (Università per Stranieri di Perugia).

Redazione

Riccardo Bellé (Università di Roma - Tor Vergata); Daniela Caracciolo (Università del Salento); Gianni Antonio Palumbo (Università di Foggia); Antonio Perrone (Università di Napoli Federico II).

«La Minerva» è una collana che intende raccogliere i risultati di ricerche ad ampio spettro sulla cultura e la civiltà dall'Umanesimo al Barocco in particolare meridionale. La collana osserva il processo di peer review, sottoponendo ogni lavoro all'esame di valutatori anonimi. La documentazione relativa alla revisione fra pari è archiviata presso la Redazione.

Alla memoria di
Clementina Gily Reda

Il teatro di Della Porta da Napoli all'Europa

a cura di Francesco Cotticelli

LUCIANOEDITORE

Con il contributo di
PRIN 2017 *Il lavoro dell'attore italiano tra modelli
nazionali e contesti internazionali:
biografie, processi organizzativi ed esperienze artistiche
(XVIII–XX secolo)* – Unità di Napoli Federico II



Comune di Piano di Sorrento



*Tutti i diritti riservati
Vietata la riproduzione anche parziale
con qualsiasi mezzo o strumento*

Proprietà letteraria riservata
ISBN 978-88-6026-342-1

© 2024 by LUCIANO EDITORE
Via P. Francesco Denza, 7
80138 Napoli
<http://www.lucianoeditore.net>
e-mail: editoreluciano@libero.it

SOMMARIO

Il teatro di Della Porta
da Napoli all'Europa

Prefazione

FRANCESCO COTTICELLI 15

*La Napoli di Della Porta:
dalla città imperiale alla città inquieta*

GIULIO SODANO 19

*Il teatro di Della Porta tra Cinque e Seicento:
squarci di realtà napoletana*

ELENA CANDELA 33

*Forme e tecniche combinatorie di comico e tragico
nel teatro di Della Porta*

ANNA CERBO 57

La commedia «di situazione» e il tragicomico

MARZIA PIERI 71

*“Funzione Della Porta”.
Per la tradizione del teatro italiano*

PIERMARIO VESCOVO 89

*Della Porta e il teatro dell'Arte.
Un problema aperto*

FRANCESCO COTTICELLI 105

*Giovanni Battista della Porta e il suo teatro
nelle biblioteche napoletane tra Cinque e Seicento*

IGNACIO RODULFO HAZEN 117

« <i>Ventre che non rode, mal volentier ode</i> ». <i>Esempi di dialettica del cibo nel teatro dellaportiano</i> LUCA VACCARO	131
<i>Tra Firenze e Napoli: il rapporto tra un'inedita commedia fiorentina e la Fantasca di Della Porta</i> VALERIO CELLAI	157
<i>Veleni, menzogne, segreti e trame:</i> <i>Bandello in Della Porta (Gli duoi fratelli rivali)</i> <i>e Shakespeare (Much Ado About Nothing)</i> BEATRICE RIGHETTI	175
<i>Modelli italiani nella commedia francese secentesca:</i> <i>gli adattamenti del teatro di Della Porta</i> MONICA PAVESIO	201
<i>Da Della Porta a Calderón:</i> <i>alcune proposte ipotestuali</i> PAULA GREGORES PEREIRA	219
<i>Per uno studio della ricezione di Della Porta nel teatro spagnolo dei Secoli d'Oro.</i> <i>Stato dell'arte e percorsi d'indagine</i> ELENA E. MARCELLO	235
« <i>Che riempia di Tragedie tutti i Theatri del Mondo</i> »: <i>modelli dellaportiani nelle commedeje pe mmuseca</i> PAOLOGIOVANNI MAIONE	251
<i>Della Porta sulle scene e nella critica teatrale del Novecento italiano</i> FRANCO PERRELLI	269

<i>Immagini e volti dello stage, simbolo e topos del mondo che diviene</i> CLEMENTINA GILY REDA	283
--	-----

SAGGI

<i>Per una bibliografia ragionata del teatro dellaportiano</i> ALFONSO PAOLELLA	303
--	-----

<i>Alchimia e cultura magica nella novella del Cinquecento. Bandello, Straparola, il Lasca</i> ANDREA AGOSTA	327
---	-----

ABSTRACT-RIASSUNTI	345
--------------------------	-----

INDICE DEI NOMI	357
-----------------------	-----

Per la tradizione del teatro italiano

PIERMARIO VESCOVO

Comincio da un passo di Carlo Dionisotti, che offre, a mio avviso, la descrizione più significativa per il panorama a cui tornerò oggi, sinteticamente, a rivolgere lo sguardo. Esso proviene da un celebre saggio, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento: l'età, appunto, dell'indice dei libri proibiti*, delle vicissitudini di varie personalità con il tribunale dell'Inquisizione, ma insieme dell'aumento esponenziale, tra le altre, della scrittura drammaturgica e del costituirsi, in Italia e quindi negli altri paesi europei, del teatro di commercio, della vendita di quella che, con una precisissima definizione, Miguel de Cervantes, che pochissimo partecipa a questa dimensione, chiama *mercadería vendible*. Se all'inizio del XVI secolo – nel tempo di Ariosto, Bibbiena, Machiavelli, ma anche più oltre, nei decenni seguenti, nel tempo di Ruzante e Aretino – le commedie possono contarsi una a una (anche da parte di non esperti), via via l'infittirsi della produzione richiede – sono sempre parole di Dionisotti – dei bibliofili più che non degli "specialisti", posto che anche la drammaturgia a stampa costituisce un evidente oggetto di vendita.

Aggiungerei inoltre che se lo specialista risulta inadeguato rispetto al bibliofilo, la separazione tra un orizzonte di storia letteraria e un orizzonte di storia dello spettacolo complica ulteriormente la possibilità di una piena comprensione. Ovvero, se la divisione del lavoro o la specializzazione sono mali necessari, interviene qui un'altra parete o paratia di separazione, costituita dal ruolo leggendario, mitico e retrospettivo, della cosiddetta *commedia dell'arte*, che ha nutrito il secondo Ottocento e il primo Novecento e nutre ancora le successive storie della letteratura teatrale e dello spettacolo, fino ad oggi.

Ma andiamo con ordine e citiamo il passo di Dionisotti, in cui si descrive appunto l'aprirsi «di fratture a taglio netto [...] là dove era stata una mediocre e confusa, e però anche fertile e cordiale *concordia discors*» tra cultura alta e cultura diffusa, e quindi anche tra letteratura e spettacolo, nei seguenti termini:

Fra gli esempi che possono addursi di questo generale processo, ricorderò quello che a prima vista pare più lontano e che è invece caratteristico e di fondamentale importanza: il distacco e precipitazione che in questi anni avviene, dalla letteratura militante in un teatro di mestiere, letterariamente irresponsabile, della commedia dell'arte, e per essa di vitali, anche se scomodi e inquietanti, fermenti drammatici e satirici che a quella letteratura appartenevano (Dionisotti 1967, 248).

Citando altrove questo passo, allegavo ad esso il congedo di Giordano Bruno dalla sua "vocazione comica", che si legge, in data 1584, nel suo *Spaccio della bestia trionfante*, che riguarda la rinuncia a un'appartenenza caratterizzante, fin là espressa nei dialoghi italiani e, in particolare, nella prova separata e singolare della scrittura di una commedia, *Il Candelaio*, andata a stampa a Parigi nel 1582 (commedia che ho, peraltro, provato in un intervento di alcuni anni fa a datare al periodo precedente, ovvero quello del soggiorno veneziano del 1576, raccogliendo in essa una serie di indizi) (Vescovo 2006). Dunque, a questo punto, si profila una scelta delle «alte imprese» contro le «cose basse», lasciando in eredità – questa la dichiarazione più rilevante – tale pratica o tale sensibilità o apertura «ai corifei di coloro che montano in banco [...] a Napoli, a la piazza de l'Olmo, o ver in Venezia, in piazza di San Marco, circa il vespro». Termina qui, dunque, quella che si può definire una "fase espansiva", da Napoli a Venezia, e poi verso Parigi e Londra, quando cioè Bruno scrive in italiano, lingua letta e compresa in Europa, ovvero negli ambienti intellettuali dei suoi luoghi di transito e fuga: ma in un italiano non ricondotto alla norma bembesca o post-bembesca, viceversa nutrito di un impasto linguistico caratterizzante il suo luogo di provenienza, certo con una scelta deliberata ed espressiva, al servizio di una filosofia che si serve della forma dialogica e di caratteri essi stessi teatrali (in primo luogo eleggendo tra le *dramatis* e *philosophichae personae* quella del Pedante, dalla parte del torto e della resistenza, a rappresentare la scuola e l'accademia). E quindi la chiusura da parte del filosofo errante – e soprattutto la chiusura di altri luoghi – nella scelta della prosa latina, diversamente europea, nel quindicennio che egli ebbe ancora in sorte, fino al ritorno a Venezia e poi alla prigionia a Roma e al rogo in Campo de' Fiori.

Il passo d'addio alle «cose basse», o il lascito ai cantimbanchi

cita due piazze notissime di capitali italiane dello spettacolo, e appare nello stesso momento cronologico della bizzarra enciclopedia dei mestieri di Tomaso Garzoni, peraltro anch'egli frate, intitolata *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), che dedica, tra l'altro, e non senza suddivisione manichea, due capitoli rispettivamente ai «formatori di spettacoli», *ceretani, cantimbanchi, ciurmatori*, tutti *mangiaguadagni*, cresciuti ovunque come la *mala erba*, ovvero quelli che agiscono propriamente nello spazio delle pubbliche piazze, e ai «comici e tragedi, così auttori come recitatori» (Garzoni 1996, 1182), ovvero gli eletti *comici eccellenti* (tra cui spiccano soprattutto le *comiche* ovvero le *dive*: Isabella, Vincenza, Vittoria, significativamente identificate con il solo nome di battesimo e di scena), dichiarati al di sopra dei limiti delle leggi, tali da poter «al dispetto dei bandi caminar le piazze universali senza ostacolo alcuno, ed esser ricevuti con sommo onore dove per sorte non si pensava», dove la parola *piazza* assume, riferendosi alle udienze separate di principi e aristocratici, un significato evidentemente metaforico.



Il caso di Giovan Battista della Porta è sicuramente e non banalmente allineabile a quello di Giordano Bruno, ma ad esso perfettamente contrapponibile. Se il primo fugge dalla stessa Napoli nel 1576 e mostra, non fosse altro, un'elezione della commedia, il secondo vi resta e risolve con una soluzione di compromesso le inchieste che lo riguardano. Non certo, ovviamente, per un paragone della fitta produzione drammaturgica di Della Porta alla prova unica ed estrema di Bruno, ma certo per le condizioni ambientali o culturali che rendono possibile un'altra – meno drastica e violenta e anzi al contrario lunga e continuata – “vocazione” teatrale. La datazione delle commedie di Della Porta, questione assai difficile e che ha visto varie illazioni e voli di fantasia, riguarda con sicurezza la zona della sua vita che segue alla sorveglianza da parte dell'Inquisizione, non prima della metà degli anni '70, con riferimenti espliciti che si situano sulla soglia del 1580.

Non si inquadra qui l'attenzione per la commedia come forma di rispecchiamento del mondo (beninteso in uno specchio convesso o deformante) come in Bruno, ma nemmeno si può ridurre l'attenzione di Della Porta, con tutto il rispetto e la simpatia per questa

pratica, al passatempo privato di un Galileo, ovvero quel «lettore di Padua», secondo Della Porta, che rivendica in un noto luogo l'invenzione dell'«occhiale in tubo», ovvero del telescopio. Quello di Galileo – con l'attenzione a Ruzante e la scrittura di alcune «ossature» di commedia, equivocate dalla critica come «canovacci» – certo non privo di motivazioni in qualche modo richiamabili alla necessità di «distrazione», è insomma un impegno minore, del tutto privato, anche se comunque interessante per il raggio degli interessi che manifesta (anche qui, come in Bruno, casomai in rapporto, come mostra il *Dialogo dei massimi sistemi*, con la dialogicità filosofica).

Il caso di Della Porta e del suo diverso, ovviamente non paragonabile, rapporto con l'Inquisizione, pone la scrittura di commedie come pratica meno pericolosa e compromettente. Ciò avviene, al contrario di Bruno, più giovane di lui di tredici anni, non in una fase giovanile ed espansiva, ma decisamente negli anni della maturità. Se nel *Candelaio* – una «candela» che l'autore dichiara illuminare anche i frutti del suo impegno maggiore, nell'apparizione parallela a stampa a Parigi al *De umbris idearum* – si può, insomma, legittimamente indicare, con Dionisotti, un orizzonte di militanza poi destinato a precipitare nella letteratura e nel teatro di commercio, in Della Porta una componente che certo obbedisce a una forte curiosità, certo a una predisposizione, si esprime viceversa in una ricca e continuata produzione comica che nulla o poco (se non per qualche modesto riflesso) ha del «militante» o, per dirla in altri termini, dello spostamento di temi e motivi da una sfera o versante principale, soggetto al «discorso dell'ordine» (diciamolo con Foucault, per una formulazione più versatile), a una sfera «secondaria», della ricreazione o del divertimento.

Fittissima e «matura» la produzione comica di Della Porta, nato nel 1535, tra l'*Olimpia* (Napoli, Salviani, 1589) e la *Tabernaria* (postuma, Ronciglione, 1616). Giorgio Padoan ha datato la prima plausibile sua prova al 1580 (Padoan 1985, 305-310; Padoan 1987, 178), dunque confermando la tesi della «distrazione» necessaria rispetto all'attenzione dell'Inquisizione. Per la stessa commedia l'edizione del 1589 testimonia – dopo una probabile vita scenica – una rappresentazione «con superbo apparato, da virtuosissimi giovani così ben rappresentata» nel 1587-88 (così nella dedica di Pompeo Barbarito, Napoli al 15 agosto 1589, a Don Giulio Gesualdo, indisposto e non partecipante alla rappresentazione). La dedica ci informa altresì

che circolavano copie della commedia, con «soverchie aggiuntioni fattevi da diversi». Circostanza che ha fatto ipotizzare un utilizzo da parte di compagnie di comici dell'arte e un riflesso dell'*improvviso* sul testo di partenza. Si tratta, senza considerare il carattere convenzionale di simili affermazioni, di un luogo che semmai apre a una diversa prospettiva, visto si parla – aldilà del carattere tipico di simili affermazioni – di “aggiunte” al testo, non di sua riduzione all'ossatura o al canovaccio, come poi vedremo accadere per altre commedie dallaportiane. Del resto lo stesso Barbarito cita in contrapposto a Della Porta le commedie «disoneste e zannesche che si fanno all'improvviso».

Padoan ricordava opportunamente il rifacimento liberamente ispirato all'*Olimpia* – ma si tratta, bisogna insistere, di un testo “disteso” – ne *l'Angelica* del napoletano Fabrizio de Fornaris, Capitan Coccodrillo tra i comici Confidenti (presenti forse a Parigi nel 1571 e sicuramente nel 1577), stampata a Parigi nel 1585, che interesserà Molière per il suo *Le dépit amoureux* (1656).¹ Tale libero rifacimento dichiara non già, appunto, la libera ripresa e circolazione “all'improvviso” di quello e simili testi (come testimonia la riduzione di commedie di Della Porta a *scenario* che ci è dato reperire nei grandi

¹ Si veda l'ottima voce dedicata a Fabrizio de Fornaris da Mirella Schino per il DBI (Schino 1988), anche per il rapporto con Della Porta. Il caso accomuna *l'Angelica* alla *Fiammella*, pastorale di Bartolomeo Rossi (Orazio), ovvero due testi pubblicati a Parigi, aprendo prospettive rilevanti su un'influenza del teatro dei comici italiani che passa attraverso la scrittura. Dedicando *l'Angelica* al duca di Joyeuse, l'autore ricorda: «Essendo io in Venetia gli anni addietro mi fu da un gentiluomo napoletano, virtuosissimo spirito, donata questa commedia, la quale essendo da me vista, et in qualche parte imbellita e fiorita, per quanto con la comica pratica sapevo, introducendoli il Capitan Coccodrillo con alcune sue Rodomontate, mi disposi con questa, dico, comparirle davanti. Con tal pensiero dunque volsi prima farla recitare, per vedere se vi fusse stata qualche parte soverchia oppure bisognevole, come infatti io feci nel felicissimo battesimo della figliola dell'Eccellentissimo Signor Duca d'Umena, alla presenza della Serenissima Regina Madre de molti Illustrissimi Principi e Principesse. La quale secondo quanto potei conoscere non fu dispiaciuta». A. L. Stiefel identificò il gentiluomo napoletano in Della Porta, posta la prossimità all'*Olimpia* dell'*Angelica* (Stiefel 1891, 48-60); ciò risulta soprattutto importante, contro l'ipotesi di uno “scenario” di partenza, sostenuta da Milano 1900, 321 ss. Scrive benissimo Schino: «La confusione tra commedia scritta per esteso e scenario che è sorta malgrado le esplicite parole del D. è significativa poiché rivela un preconcetto tipico nel modo di guardare alla commedia dell'arte: la supposizione, che rimane nonostante le numerose testimonianze in senso opposto dei comici stessi, che i comici dell'arte si dedicassero in maniera esclusiva alla recitazione all'improvviso».

zibaldoni seicenteschi, allestiti peraltro da dilettanti), ma la ricomposizione in forma di testo “disteso”, che mostra le diverse ambizioni di un comico che si presenta, in una sede di grande rilievo, come drammaturgo.

Una tale contrapposizione credo si presti ad altre osservazioni e deduzioni in un’apertura di sguardo o di campo. La fortuna di Della Porta è, infatti, l’elemento che permette di proporre una prospettiva di questo tipo, soprattutto, per uscire dai luoghi comuni e alle mitologie che riguardano la cosiddetta *commedia dell’arte*. Luoghi comuni e mitologie che, per distinguere il merito del grande studioso, non tengono in alcun conto quelli che Dionisotti ha indicato come «vitali, anche se incomodi e inquietanti, fermenti drammatici».



Il titolo del presente intervento fa riferimento a una “funzione-Della Porta”. “Funzione” anzitutto per il semplice fatto che il nome di Della Porta resiste al tempo e si conserva, attraversando la tradizione per lo spazio di almeno un secolo e mezzo, non solo nelle riprese nella letteratura drammatica italiana ed europea ma nella riduzione di sue commedie in forma di “scenari” o “canovacci”, come ci testimoniano i maggiori zibaldoni del XVII secolo, e con l’esplicita conservazione in questi del suo nome. In tale terreno di proprietà collettiva – che vuol dire ovviamente di anonimato o pseudo-anonimato – Della Porta in qualche modo resiste, nel senso che troviamo alcune sue commedie, o meglio riduzioni alla forma-scenario di alcune sue commedie, conservare una sorta di *imprimatur* autoriale, al pari di pochissimi altri: come i lontanissimi Plauto e Terenzio o l’assai più vicino Cicognini. Dunque “funzione Della Porta” va intesa, anzitutto, in questo senso ristretto, tuttavia importantissimo e sottovalutato in particolare dalle prospettive della storia del teatro. In questo senso vanno fatte delle rivendicazioni e indicate delle necessarie linee di revisione.

Un vero e proprio tormentone – ma non credo molto recepito – riguarda nei miei lavori anzitutto l’insistenza sul significato di partenza del termine *commedia dell’arte*, che indicava nel gergo degli attori, sempre infatti testimoniato al plurale, non una categoria o un fenomeno, ma delle *pièces*: le *commedie dell’arte*. Così almeno tra la prima attestazione che ci risulta – ne *Il teatro comico* di Carlo Gol-

doni (che data al 1750), posto che la commedia mette in scena una compagnia alla prova – e la prima attestazione al singolare che almeno mi è nota, che si reperisce negli scritti tardi, sulla soglia del XIX secolo, di Carlo Gozzi.

La battuta finale del I atto della commedia goldoniana, detta dal poetastro Lelio, disegna un orizzonte in cui le “commedie dell’arte” erano diventate – almeno per Goldoni e Girolamo Medebach, il capocomico che lo stipendiava – senz’altro le “commedie vecchie”, secondo l’indicazione iniziale della primadonna («Se facciamo le Commedie dell’Arte, vogliamo star bene»; nota dell’autore: «commedie del mestiere»):

Chi sono costoro, che pretendono tutto a un tratto di rinnovare il teatro comico? Si danno ad intendere per aver esposto al pubblico alcune commedie nuove di cancellare tutte le vecchie? Non sarà mai vero, e con le loro novità, non arriveranno mai a far tanti danari, quanti ne ha fatti per tanti anni il gran *Convitato di Pietra*. (parte)

La “funzione-Della Porta” permette, nell’impronta sopravvivente, un’elezione del suo nome a filo conduttore in un terreno evidentemente assai più vasto, nella direzione del rapporto tra tradizione della drammaturgia letteraria (ma direi meglio “distesa”) e repertorio dei comici, che si tende a identificare con la tradizione anonima o pseudo-anonima. Si legga, tra i vari possibili, questo passo da *La Supplica* (1634-36) di Niccolò Barbieri detto Beltrame, tanto più significativo perché l’autore è uomo dalla partita doppia, comico e autore di commedie a stampa in forma appunto “distesa”, come altri suoi contemporanei del resto. Il suo *L’inavertito* (1629) è, tra l’altro, un testo conosciuto e tenuto presente dal giovane Molière per il suo *Étourdi* (1655): le date sono ampiamente significative, e per più ragioni, e proverò a riprenderne sommariamente almeno qualcuna. Mi basta, intanto, osservare che le due redazioni del trattato *La supplica* si collocano, giusto alla metà degli anni Trenta del XVII secolo.

Dunque per il percorso-decorso dalle commedie d’autore alle commedie dell’arte, si contrapponga alle liste di commedie di larga circolazione e solo raramente conservanti un nome o un’impronta d’autore, questa lista offerta da Barbieri, che dichiara la dramma-

turgia contemporanea dei comici nutrita, oltre che dagli antichi Plauto e Terenzio, anche e soprattutto da:

le invenzioni di tanti autori moderni come Ariosto, Parabosco, Ruzante, Calmo, Oddi, Castelletti, Pino, Guarnello, il Dolce, il Piccolomini, Cecchini, Marzi, Intronati, Sicino, Guarino, Tasso, Porta, Negri, Nobili, e altri che arrivano al numero di quasi trecento (Barbieri 1961, 60-61).

Qui è peraltro significativo ritrovare il nome di Della Porta tra altri, in una pattuglia che si dice avere alle spalle un vero e proprio battaglione.

Ovviamente, e specialmente spostando più in là l'attenzione rispetto all'inizio o alla prima metà del XVII secolo, la questione della drammaturgia che genera "scenari" o "canovacci", che dir si vogliono, si amplia e si complica: relativamente alla riconduzione non solo ad altre commedie degli italiani ricordati nella lista che abbiamo citato da Barbieri, ma ovviamente della loro influenza su altre drammaturgie, a partire da quella spagnola, e degli ulteriori passaggi e incroci di queste. Qui vorrei – anche se recentemente per l'anno molieriano mi è capitato di immischiarmi in tali faccende (Vescovo 2022) – limitarmi alle questioni generali, impiegando il filo dalla-portiano, aldilà evidentemente del rapporto specifico con l'autore e i suoi originali, per una sintetica interrogazione di due questioni generali.

Primo. Davvero quelli che si usa definire come *Canovacci della commedia dell'arte* rappresentano l'esperienza dei comici di professione? Non sto negando, ovviamente, la prospettiva di riduzione al soggetto o all'ossatura (con due parole storicamente accertate, rispetto a "canovaccio"), per via preventiva e consuntiva, come modalità di partenza per la costruzione dello spettacolo ma semplicemente sottolineando un fatto indubitabile: la gran parte, o pressoché la totalità, del repertorio che possediamo è costituita da compilazioni di diletanti. La stessa raccolta ideata da un professionista come Flaminio Scala, col suo *Il Teatro delle favole rappresentative*, si dichiara destinata alle "dame e ai cavalieri": non conosco, come ho scritto più volte, del resto una definizione più puntuale di quella offerta da Francesco Andreini nella premessa al libro, che parla dell'attitudine del «farvi sopra le parole» (sopra al *soggetto*, secondo le modalità di concerta-

zione in prova dei comici, che affrontano insieme e svolgono la funzione che normalmente, passando da questo al dialogo, esercita il drammaturgo “solitario”, specie se non uomo di scena). Del resto, nei paraggi in cui si parla di “riforme” (e prima di Goldoni), Luigi Riccoboni definisce troppo dettagliati i *canevas* – usando o introducendo questo termine, in francese riservato a qualsiasi scaletta o appunto di lavoro – di Flaminio Scala, eccessivamente dettagliati per servire alla rammemorazione di scena. In parole povere: la ricostruzione storiografica del “metodo di lavoro” dei comici professionisti si affida a materiali che meglio rappresentano il teatro dei dilettanti, o meglio l’imitazione dei dilettanti rispetto alla “costruzione” della drammaturgia dei professionisti.

Secondo. I professionisti italiani delle prime generazioni passano dalla scena al libro trasformando i fondamenti del loro mestiere anche e soprattutto in altra forma letteraria (i dialoghi del Capitano Spavento, le lettere di sua moglie Isabella, peraltro opera postuma e curata dallo stesso Francesco). Via via prende spazio la pubblicazione di un testo “disteso”, come per *Il finto marito* di Scala o per il rammentato *L’inavvertito* di Barbieri, privati in questa traslazione – per riferire ad essi una funzione più ampia – delle caratterizzazioni dialettali o in lingue di scena dei personaggi: «Non ho posto i personaggi nelle loro lingue per stare nelle buone regole, e perché ognuno possa leggere e proferire senza difficoltà, ma vi sono i tiri e modi ridicoli all’uso di Scappino e Mezzettino, per agevolar la fatica a quelli che volessero rappresentar la favola con i linguaggi da noi usati». Anche qui «quelli che volessero rappresentare» vanno identificati, mi sembra sia lecito dedurre, non con i professionisti, almeno in prima istanza. Infatti altri professionisti – e specie non italiani – lessero e si ispirarono liberamente a questi testi, penso ancora al giovane Molière: testi per essi dunque più importanti, o diversamente importanti, rispetto alla tradizione dei comici *italiens* osservata dal vivo.

Del resto, visto che si è fatto il nome di Barbieri, prima comico in compagnia di Giovan Battista Andreini, ovvero il maggior capo-compagnia, attore e drammaturgo della tradizione italiana della prima metà del XVII secolo, e di maggior presenza e fortuna europea, occorre sempre ricordare che egli consegna alle stampe un numero amplissimo di opere drammatiche in cui la tradizione della nostra, retrospettiva, *commedia dell’arte* non è testimoniata, se non per via indiretta e riflessa.



Uno splendido capitolo, utile a riportarci al punto di partenza e irradiazione, all'estremo opposto rispetto a quello dell'aprirsi di fratture, da cui siamo partiti, si legge in un saggio di Fernand Braudel dedicato appunto a *L'Italia fuori d'Italia*, che considera l'arco cronologico 1450-1650 (Braudel 1974, 2181-2189). Un saggio che, peraltro, data a pochi anni dopo la pagina di Dionisotti da cui siamo partiti. Braudel coglie perfettamente, a proposito di un'immaginazione e di un orizzonte di gusto *all'italiana*, insieme alla scena prospettica, al sipario, alla sala teatrale, alle macchine e agli ingegni, ovvero un quadro della cosiddetta *commedia dell'arte*, aggiunto però «per la verità, recitata dalle stesse compagnie che hanno in repertorio anche la commedia erudita, uscirà d'Italia in compagnia di questa». Al di là della necessità di meglio comprendere e descrivere ciò che si suole indicare con la categoria di "commedia erudita", non particolarmente felice, l'indicazione risulta puntualissima. Dopo una minima recensione di tappe iniziali di presenza in diversi luoghi d'Europa tra la fine degli anni Sessanta e i Settanta del XVI secolo, ma subito rinunciando a dar conto di una mappa di presenze e diffusione – esemplarmente offerta da Siro Ferrone, nell'ottica specifica della storia degli attori e delle attrici italiani in Europa (Ferrone 2014) –, Braudel storico richiamava un elemento essenziale: la diffusione non è in realtà quella di un "genere", ma di un insieme di beni diversi offerti a piene mani.

L'immagine stereotipa e pittoresca dei guitti 'scarozzanti', potremmo aggiungere, come li rappresenta la pittura di genere (che nutrirà nei secoli seguenti la fantasia romantica e romanzesca), evoca per la cosiddetta commedia dell'arte, e meglio nella dimensione della pubblica piazza, un pubblico plebeo o semiborghese e non quel pubblico alto, di principi e aristocratici, che ne promosse e determinò effettivamente la circolazione europea. La Commedia dell'arte, continua Braudel, prospera fino al tramonto della società dell'*ancien régime*, che anzi, con un'inversione dei termini, sembra «fatta apposta per capirla», e appare destinata a cadere con il tramonto di questa («quando finirà sui palchi delle fiere e nei teatri di marionette»). Il grande storico si poneva, a questo punto, una domanda diretta e centrale:

E poi, questa società principesca e aristocratica era tanto raffinata? In Francia, essa non è passata ancora attraverso l’Hôtel de Rambouillet, e nell’Europa barocca e picaresca in generale si avverte ancora un bisogno di incanagliarsi da parte delle classi alte (Braudel 1974, 2188).

Ho discusso, al proposito, recentemente non solo dell’“incanagliarsi” delle classi alte, ma della nobilitazione dei comici – secondo appunto l’itinerario già indicato da Tommaso Garzoni, nel “camminar le piazze universali senza ostacolo alcuno” – ridiscutendo il nome de l’*Illustre Théâtre*, per la compagnia che si costituisce intorno a Madeleine Béjart, in cui Jean-Baptiste Poquelin è un attore serio e non ancora *le sieur de Molière*: un nome che credo sia da intendere piuttosto che nel senso di “famoso”, alla francese, in quello di “nobile”, secondo un italianismo di cui è testimone Pierre de Saint Julien nei suoi *Meslanges Historiques* (1588), stigmatizzando «cette flatterie latine et ce gotthisme des Italiens et Espagnols [pour lesquels] est venu en usage d’appeler les princes illustrissimes et les gentilshommes illustres» (Vescovo 2022, 92).



Passando con un brusco salto al secolo seguente, e invertendo la prospettiva, forse lo scenario di Carlo Goldoni *Les vingtdeux infortunes d’Arlequin* si può pensare discendere da *La sorella* di Della Porta, cosa che si può con maggiore sicurezza ipotizzare per *Les deux frères rivaux*, ovvero valutando – ciò che è in senso generale più interessante – un ritorno al repertorio delle “vecchie commedie” all’italiana per i suoi anni parigini.

Peraltro Goldoni si ricorda di Della Porta per altre pendenze, come mostra la poesia d’occasione intitolata *La cabala*, recitata nell’Accademia veneziana degli Industriosi il 20 settembre 1760, ove si dichiara per il funzionamento con zeri, chiavi e grimaldelli, e per la perizia dell’autore in tale arte, «che dal Porta ho imparato un tal mestiere, / dal Pico, dal Kircherio e dal Cardano» (Goldoni 1955, 648).

Altri conti sono tutti da fare – e aldilà ovviamente del riscontro erudito – sulla continuità della scrittura comica italiana dalla fine del XVI all’età di Goldoni, che si ha il torto o di cancellare del tutto,

come se il campo fosse solo occupato, per riprendere le parole di Lelio, dalle “commedie vecchie”, nel senso appunto delle “commedie dell’arte”, comprese in esse la digestione di qualche titolo conservante ancora un più o meno labile riferimento a un primo “inventore” o “autore”: appunto. E, semplificazione e separazione coordinata, distinguendo da questo campo, comunque legato allo spettacolo, una zona assolutamente separata, quella della “commedia erudita” o della produzione letterario-accademica.

Il nome di Giovan Battista Andreini consente, su tutti, la più evidente passerella per un “ponte” temporale, e permetterebbe per seguire questa metafora, per elementi di sormonto, una continuazione con la nostra “funzione Della Porta” (o con una “funzione Ciccognini”). Si tratta, infatti, di autori tutti perfettamente presenti a Carlo Goldoni (recentemente ho mostrato come *Lelio bandito* di Andreini sia una “fonte” della sua *Incognita*, e del resto si sapeva della conoscenza della *Venetiana* per altri suoi testi) (Vescovo 2017). Goldoni, del resto, pronuncia un ampio elogio di Giacinto Andrea Ciccognini, che non ha paragone rispetto alla svalutazione (difficilmente tale solo perché interessata) degli immediati precursori toscani, come la triade Gigli, Nelli, Fagiuoli divenuta la pattuglia dei battistrada della riforma.

L’edizione di Napoli per i tipi di Gennaro Muzio delle commedie di Della Porta (quella che si scarica comodamente da Google Books) data alla metà degli anni Venti del Settecento, ovvero, e davvero, a un momento prossimo a quello in cui Goldoni comincia presumibilmente a interessarsi di teatro, un po’ più in là del tempo in cui egli si racconta e si fa rappresentare nella vignetta che apre il primo volume dell’edizione Pasquali (1760) allo scrittoio, spiato dalla madre e dal precettore, nell’atto di scrivere la sua prima commedia, ponendo alle sue spalle una biblioteca di autori teatrali che, più che contenere le opere davvero formative, esibisce i nomi dei precursori primo-settecenteschi, da immaginare come letteratura drammatica, salvo contate eccezioni, all’altezza di sé bambino (viste le citazioni goldoniane de *l’Arte nuovo* di Lope de Vega, insomma, una scrittura, se non gattonante a *pies de niño*, certo al di qua del cammino spedito dell’età adulta).

Ho richiamato, più recentemente, l’attenzione su un altro caso, che riguarda un drammaturgo napoletano, trascurato oltre i suoi meriti e il suo (relativo) interesse dalla storiografia moderna, che

Goldoni invece indica con un giudizio più che lusinghiero, ovvero quello di Niccolò Amenta, citato nella prefazione a *I due gemelli veneziani*, insieme, oltre ovviamente a Plauto, a Trissino, d’Ambra, d’Azzi, Andreini, nel versante diverso – ma comunicante – con gli *impiastricciamenti* di trame gemellari prodotti dai comici, Pantaloni e Arlecchini, oltre che Leandri ed Eularie (Goldoni 2020, 44-53). Ora qui *Le gemelle* di Amenta, edita a Venezia nel 1718, ultima delle sue sette commedie, e ristampata a Napoli nel 1722, viene da Goldoni, senza mezzi termini, dichiarata *bellissima*. Importa qui – al di là di trovare da parte dello stesso Amenta la formulazione di uno dei tanti progetti settecenteschi di “riforma” del teatro che precedono Goldoni – nel cinquecentismo, o precisamente nel dellaportismo di Amenta, una coordinata assai precisa della tradizione italiana, che riguarda insomma quella memoria nella dimensione della scrittura teatrale (ovvero la tradizione che passa poi per i drammaturghi-attori-capocomici, da quelli coevi a Della Porta a Giovan Battista Andreini, qui pure ricordato per i suoi *Due Leli simili*), che unisce l’esperienza della scena e della stampa, anche retrospettiva e lontana, come mostra l’edizione Muzio nella Napoli del tempo della giovinezza di Goldoni. In Amenta ciò significa anche una problematica, oltre alla bizzarra che manifesta, unione di un fiorentinismo ai limiti del cruscante e di un’immersione nella tradizione napoletana, come mostra il parallelo, più sapido, impiego del dialetto.

Forse è solo un caso che proprio *Le gemelle* sia preceduta dal rilevante *Dialogo tra la Favola e Momo*, certo, benché poco indagato, uno dei documenti più importanti sulla lingua della commedia del primo Settecento, nel richiamare un rapporto con la tradizione toscana e dichiarare la commedia che accompagna «vestita alla fiorentina» («un po’ più in su della foggia di Mercato vecchio», dichiarazione che uno stizzito Girolamo Gigli, dunque lettore attento di questo testo, riformula strumentalmente in «chiavica di Mercato vecchio», dove Amenta, detto con toscanismo spinto, si sarebbe secondo lui irrimediabilmente *imbrodolato*). Gigli esercita sul napoletano intoscanito una malevola demolizione che può essere paragonata a quella che Machiavelli aveva esercitato a suo tempo sull’Ariosto comico, presentando peraltro il napoletano come un imitatore sprovvisto della pedanteria cruscante, laddove un testo come il *Dialogo* marca, insieme al riferimento a quella tradizione, una debita distanza dall’uso vernacolare eccessivo dei toscani nativi,

proprio nell'indicare il rapporto con la "sartoria fiorentina". Così la Favola afferma del suo padre-autore:

io so che mio padre [...] si valse di spertissimi Sarti Fiorentini, cioè del Firenzuola, del Gelli, del Cecchi, del Lasca, dell'Ambrà, del Salviati, e d'un certo tristo Segretario di colà, che lasciava di quando in quando gli affari della Segreteria per vestir le mie pari (Amenta 1718, n.n.).

Una testimonianza, quest'ultima, assai significativa, da affiancare in un'eventuale rassegna sulla fortuna di Machiavelli comico, al giudizio che Goldoni (attribuendolo addirittura all'apprendistato di sé bambino) pronuncia sulla bellissima, benché scandalosa, *Mandragola*, che si legge in una delle prefazioni ai tomi Pasquali e viene poi ripresa nei *Mémoires*.

Amenta cita nel suo *Dialogo* «el nostro graziatissimo Giambatista Della Porta», indicando snodi precisi della *Tabernaria*, direttamente tenuti in conto nella sua commedia. Si tratta, peraltro, di un titolo particolarmente significativo, per la presenza di napoletano e spagnolo oltre all'italiano, che testimonia in una declinazione più ampia la propria tradizione nativa, dove Amenta ricorda di riservare il napoletano del Capitano Scannasorece, tagliando questi panni sulla fisionomia dell'abilissimo attore dilettante Nicola di Lema. Rilevante, dunque, il carico di eredità – non semplicemente di letture a perdere, attinte a stampe teatrali più o meno remote – che dà senso alla lista esibita da Goldoni, e che unisce Andreini ad Amenta: un famoso comico che fu anche uomo di lettere di grandissima cultura, un fiorentino, tra l'altro, che aveva riconsiderato e riplasmato la sua esperienza e la sua lingua tra Mantova e Venezia (come ha mostrato benissimo Luca D'Onghia) (D'Onghia 2011): un dilettante, sensibile alla tradizione letteraria toscana ed erudita, ma scenicamente attrezzato e meno velleitario del sospettato. Meno velleitario, tra l'altro, dei cosiddetti precursori toscani di Goldoni: si ricordi il puntuale riconoscimento di Benedetto Croce, che parlava delle capacità di Amenta per una «sceneggiatura più flessibile» rispetto ai modelli rivisitati e ai suoi contemporanei.

BIBLIOGRAFIA

- AMENTA, NICCOLÒ (1718) *Le gemelle*, Venezia, a spese di Luigi Muzii mercante in Napoli.
- BARBIERI, NICCOLÒ (1971) *La Supplica*, a cura di F. Taviani, Milano, Il Polifilo.
- BRAUDEL, FERNAND (1974) *L'Italia fuori d'Italia*, in *Storia d'Italia*, a cura di R. Romano, C. Vivanti, II, 2, *Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino, Einaudi, pp. 2092-2247.
- DIONISOTTI, CARLO (1967) *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi.
- D'ONGHIA, LUCA (2011) *Aspetti della lingua comica di Giovan Battista Andreini*, «La lingua italiana», VII, 2011, pp. 57-80.
- FERRONE, SIRO (2014) *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi.
- GARZONI, TOMMASO (1996) *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, a cura di P. Cherchi e B. Collina, 2 tomi, Torino, Einaudi.
- GOLDONI, CARLO (1935) *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, I, Milano, Mondadori.
- GOLDONI, CARLO (1955), *Tutte le opere di Carlo Goldoni*, a cura di G. Ortolani, XIII, Milano, Mondadori.
- GOLDONI, CARLO (2020) *I due gemelli veneziani*, a cura di P. Vescovo e S. Bonomi, Venezia, Marsilio.
- MILANO, FRANCESCO (1900) *Le commedie di Giovan Battista Della Porta*, «Studi di Letteratura Italiana» II, n. 2, pp. 311-411.
- PADOAN, GIORGIO (1985) *Rinascimento in controluce. Poeti, pittori, cortigiane e teatranti*, Ravenna, Longo.
- PADOAN, GIORGIO (1987) *L'avventura della commedia rinascimentale*, Padova, Piccin.
- SCHINO, MIRELLA (1988) *Fabrizio De Fornariis*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 36.
- STIEFEL, ARTHUR LUDWIG (1891) *Tristan l'Hermites Le Parasite und seine Quelle*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen», LXXXVI (1891), pp. 48-60.
- VESCOVO, PIERMARIO (2006) *Un'ipotesi veneziana per il Candelaio di Giordano Bruno*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, Bari, Cacucci, pp. 697-727.
- VESCOVO PIERMARIO (2017) *La faida di Lelio. Tra Andreini e Goldoni*, «Acta Histriae», 25, 2017, pp. 251-260.

VESCOVO, PIERMARIO (2022) *Le «fil» et les grimaces. Molière et les italiens*, in *Rétours sur Molière*, sous la direction de C. Bourqui, G. Forestier et alii, Parigi, Hermann, pp. 87-101.