

SILVIA APOLLONIO

Appunti su Le Mettamorfofi d'amore (1623) di Agostino Mascardi

In

La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SILVIA APOLLONIO

Appunti su Le Mettamorfosi d'amore (1623) di Agostino Mascardi

Obiettivo della comunicazione è fornire una prima notizia intorno ad una commedia di Agostino Mascardi, messa in scena durante il carnevale del 1623 nell'ambito nell'Accademia degli Addormentati di Genova. La commedia era stata sommariamente descritta da Mannucci nel 1952, dopo il ritrovamento del manoscritto nella Biblioteca dell'Istituto Salesiano di Borgo San Martino (AL), e successivamente presso la Houghton Library della Harvard University. La trama della commedia è costruita su due scambi di sesso, indotti da ragioni d'amore; ma alle vicende principali si aggiungono quelle di alcuni personaggi minori, con motivi licenziosi, secondo la tradizione cinquecentesca. Proprio l'inserimento di queste vicende, avvertite come violazione del principio di unità della favola, varrà al Mascardi le critiche alle quali egli risponderà con due discorsi accademici. Altra caratteristica interessante del testo è l'intreccio linguistico, dovuto alla commistione di lingue e dialetti appunto dei personaggi minori.

La stesura dell'opera della quale si intende qui dare notizia si inserisce in un periodo ben connotato nella biografia del suo autore.¹ A partire dal 1621, dopo essere stato costretto a lasciare la corte di Modena e il servizio al cardinal Alessandro d'Este (forse poiché accusato di essere l'autore di una non lusinghiera relazione sul conclave dello stesso anno), Agostino Mascardi tornava in terra ligure, con il desiderio di porsi «in viaggio per paesi lontani» (come si legge in una lettera allo stesso cardinal d'Este, datata Genova, 2 luglio 1621).²

Tale intendimento però doveva essere abbandonato in breve tempo e infatti, nei due anni successivi, troviamo il Mascardi ben inserito nella vivace realtà intellettuale genovese.³ In una città come Genova, caratterizzata da una ricca oligarchia che reggeva la Repubblica e nell'assenza quindi di una corte di riferimento, Mascardi costruì importanti relazioni culturali all'interno della principale istituzione accademica locale, l'Accademia degli Addormentati.⁴ Il soggiorno genovese di Mascardi corrispose esattamente con il periodo in cui

¹ Sulla biografia di Agostino Mascardi, dopo il contributo di F.L. MANNUCCI, *La vita e le opere di Agostino Mascardi con appendici di lettere e altri scritti inediti e un saggio bibliografico*, «Atti della società ligure di storia patria», XLII (1908), n. monografico, è sufficiente il rimando a E. BELLINI, *Agostino Mascardi*, «DBI», LXXI (2008), 525-532 e, dello stesso autore, il volume *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'*, Milano, Vita & Pensiero, 2002.

² La lettera è riportata in MANNUCCI, *La vita e le opere...*, appendice I, 471-472 (n. 89).

³ Sul panorama culturale genovese di primo Seicento rimando ai contributi nel volume AA.VV., *La Letteratura ligure. La repubblica aristocratica (1528-1797)*, 2 voll., Genova, Costa & Nolan, 1992 e al catalogo della mostra *Genova nell'età barocca*, a cura di E. Gavazza e G. Rotondi Terminiello, Bologna, Alfa editoriale, 1992. Di qualche utilità anche M. CORRADINI, *Genova e il barocco. Studi su Angelo Grillo, Ansaldo Cebà, Anton Giulio Brignole Sale*, Milano, Vita & Pensiero, 1994, in particolare il capitolo I *Affari, politica ed arti a Genova tra Cinque e Seicento*, 3-33. Alcune notizie sui principali contatti di Mascardi in quegli anni nella voce biografica BELLINI, *Agostino Mascardi*, 526, ove si dà notizia dell'orazione composta in occasione dell'incoronazione del doge Giorgio Centurione, recitata il 26 settembre 1621 (il testo è poi confluito in A. MASCARDI, *Orazioni al signor Gio. Giacomo Lomellino*, Genova, per Giuseppe Pavoni, 1622, 139-161).

⁴ In assenza di un profilo esaustivo dell'istituzione accademica si rimanda a M. MAYLENDER, *Storia delle accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna, Cappelli, 1926-30 [rist. anast. Bologna, Forni, 1976], I, 60-64. Altre notizie in D. ORTOLANI, *Cultura e politica nell'opera di Ansaldo Cebà*, in AA. VV., *Studi di filologia e letteratura*, I, Genova, Università degli Studi di Genova-Istituto di letteratura italiana, 1970, 117-178: 123-125; F. VAZZOLER, *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento* in *La Letteratura ligure...*, I, 217-316, in particolare 227-30. Altre informazioni sull'Accademia sono in CORRADINI, *Genova e il Barocco...*, 17-23.

ricoprì all'interno del consesso accademico il ruolo di lettore, tra il giugno 1621 e il luglio 1623.⁵

Il catalogo delle opere dell'autore contava fin a quel momento prove in prosa e liriche latine, per le quali Angelo Grillo aveva speso parole di incoraggiamento e che ottennero lodi all'interno delle *Apes Urbanae* di Leone Allacci.⁶ Dopo la pubblicazione delle *Silvae* nel 1622 (in cui l'autore raccolse i risultati delle sue prime prove poetiche), l'anno successivo, il Mascardi riceveva richiesta da parte degli Accademici Addormentati di comporre una commedia per il Carnevale.⁷

Come dimostrano gli studi condotti finora, il tempo del Carnevale era per l'Accademia un momento di fervore e di intensa attività.⁸ Secondo le testimonianze di alcuni contemporanei gli Accademici Addormentati si risvegliavano solo per il Carnevale, limitando quindi le attività accademiche a quel periodo dell'anno.⁹ Qualunque sia il significato dell'opera all'interno dell'attività accademica (e per stabilirlo sarà necessario un supplemento di indagine su questi anni dell'istituzione), il Mascardi dichiarò di aver assunto il compito compositivo senza troppo impegno, consapevole del carattere d'occasione di una rappresentazione drammatica di questo tipo, certo utilizzando a tale proposito parole di circostanza:

Ho io per comandamento vostro, Signori, schiccherati in poche, ed interrotte sere certi fogliacci, a quali l'occasione ha posto il nome di Comedia: Io che sapeva di non haver mai per l'adietro tentato, come suol dirsi, il teatro, e che fra mille angustie di tempo, ed assai più d'animo, haveva mandato fuori un parto per ogni ragione abortivo; credetti d'haver soddisfatto al mio debito, servendo alla vostra intenzione; non pretesi d'haver adempiute le

⁵ La carriera del Mascardi è ricostruita in modo dettagliato in BELLINI, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'...*, 7-12; sintetiche notizie anche in B. ZANDRINO, *Agostino Mascardi*, in *La letteratura ligure...*, I, 333-350. Le lezioni tenute da Mascardi in Accademia vennero in seguito raccolte nei *Discorsi morali sulla «Tavola» di Cebete Tebano*, Venezia, Pelagallo, 1627.

⁶ Il sostegno e l'amichevole incoraggiamento di Angelo Grillo alle prove giovanili di Mascardi sono stati rilevati in BELLINI, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'...*, 4-5. Si veda poi l'elogio di Mascardi in L. ALLATI *Apes Urbanae*, Romae, excudebat Ludovicus Grignanum MDCXXXIII, 54-55.

⁷ MANNUCCI, *La vita e le opere...*, 126-128.

⁸ Oltre al datato, ma ancor utile saggio di L.T. BELGRAMO, *Delle feste e dei giuochi dei genovesi. Dissertazione seconda* «Archivio storico italiano», III serie, XV (1872), 417-477, i principali contributi allo studio del teatro della Genova barocca si devono a Franco Vazzoler, al quale senz'altro rimando: F. VAZZOLER, *Comici professionisti, aristocratici dilettanti e pubblico nella Genova barocca*, in *Genova nell'età barocca...*, 516-520; F. VAZZOLER, *La letteratura in villa: spazi reali e luoghi dell'immaginario nella Genova barocca*, in *I luoghi dell'immaginario barocco*. Atti del Convegno (Siena 21-23 ottobre 1999), a cura di L. Strappini, Napoli, Liguori, 2001, 457-467 e F. VAZZOLER, *Letteratura e spettacolo nell'età della Repubblica aristocratica*, in *Storia della cultura ligure*, IV, a cura di D. Puncuh, «Atti Società Ligure di Storia Patria», XLV (2005), 471-492. Di qualche aiuto per la definizione di un panorama più generale sono anche gli studi sul teatro di Brignole Sale: F. VAZZOLER, *Equivoci della politica, equivoci della scena nella Genova barocca. Appunti sul teatro di Anton Giulio Brignole Sale*, in *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*. Convegno dell'Associazione Sigismondo Malatesta (Roma, 27-28 novembre 1992), a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, 195-214, insieme al contributo di M. CORRADINI, *Il teatro comico di Anton Giulio Brignole Sale*, in *Anton Giulio Brignole Sale: un ritratto letterario*, Atti del convegno del dipartimento di Italianistica dell'Università di Genova (Genova 11-12 aprile 1997), a cura di C. Costantini, Q. Marini e F. Vazzoler, Genova, Università, 2000, 69-82, poi confluito in *La tradizione e l'ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Interlinea, 2004, 159-177 (da cui si cita).

⁹ CORRADINI, *Il teatro comico di Anton Giulio Brignole Sale...*, 164, in cui viene ripreso A.G. BRIGNOLE SALE, *Le instabilità dell'ingegno*, Bologna, Monti e Zenero, 1635, 48.

parti di buon drammatico, scrivendo quello, ch'io non sapeva; ond'io prima d'ogn'altro destinati alla dimenticanza quell'opra, che non conteneva cosa degna della vostra memoria, se non se forse l'affetto dell'animo, pieno d'ossequio, che la produsse: e le feci l'esequie prima, che fosse estinta. Imperciocché non era anche co' l favore vostro giunta alla vita della scena, ch'io la publicai per destinata alla morte della fama.¹⁰

In una lettera al Molza del 28 gennaio 1623 il Mascardi elogiò invece la messinscena della commedia, soffermandosi però più sugli apparati ed intermezzi che non sugli elementi letterari: «Qui si mette all'ordine una commedia, la quale è stata da me composta, a richiesta di questi Signori. Stimo ch'essa debba essere di molto splendore per l'apparato, per gl'intermezzi e per gli abiti», con un commento che fornisce quindi un termine *ante quem* per la stesura del testo.¹¹

La composizione della commedia segue lo schema di tradizione rinascimentale: un prologo e cinque atti, a cui però sono intervallati tre intermezzi, dei quali non è indicata la paternità, ma che molto probabilmente non furono composti dal Mascardi. Il primo celebra le lodi di Cristoforo Colombo, il secondo mette in scena l'amore tra Arianna e Bacco, infine il terzo tratta dell'amore tra Antonio e Cleopatra.

Per quest'opera Mascardi sceglie di lavorare su un tema di grande rilevanza per la cultura barocca, quello delle metamorfosi, in particolare delle metamorfosi provocate da amore.¹² Il prologo definisce infatti Amore come Mago e Incantatore, la cui potenza non è determinata solo dagli strumenti di seduzione (siano essi apparenze bellissime o «meraviglie della lingua»), ma si mostra soprattutto nel momento in cui introduce stravolgimenti e cambi di identità e di apparenza, offrendo alcuni esempi di metamorfosi tratti dal mito, come la trasformazione di Giove in pioggia d'oro per fecondare Danae o in cigno per amore di Leda:

Ma se potentissimo Mago si mostra Amore in tutte le meraviglie narrate, fa prova di possanza molto maggiore quando d'introdur le metamorfosi si risolve. Vide l'antica età le nuvole gravidie d'oro scarricar la pretiosa pioggia in grembo a' Danae, odironsi in casa di Leda gl'accenti soavissimi del Cigno celeste, un toro fatto bifolco del mar di Tiro trasse per l'onde solchi di fiamme; ma perche non crediate che egli habbia le sue forze stancate o perduta l'arte, hoggi più che mai al suo

¹⁰ *Discorso settimo. Dell'unità della favola drammatica. Con occasione di rispondere a certe difficoltà intorno ad una Commedia*, in A. MASCARDI, *Prose vulgari*, Venezia, per Bartolomeo Fontana, 1625, 100-116: 103. Non è inutile rilevare, sulla scorta di Corradini, la notevole diffusione di tali dichiarazioni in cui «gli autori protestano di aver composto la commedia per gioco o come ricreazione e intervallo fra studi più seri»; si noti anche che «sarebbe ingenuo però fidarsi troppo di dichiarazioni di questo tenore: ed infatti la spiegazione più attendibile di questa noncuranza sarà da ricercarsi nell'esistenza di una notevole diffusione manoscritta delle commedie, che segue circuiti accademici ed aristocratici e si rivela alternativa alla diffusione a stampa», CORRADINI, *Il teatro comico di Anton Giulio Brignole Sale...*, 162-163.

¹¹ MANNUCCI, *La vita e le opere...*, 491, n. 112.

¹² Si veda a tal proposito J. MARAVALL, *La cultura del barocco*, Bologna, Il Mulino, 1985 [ed. orig. *Espugues de Llobregat*, Ariel, 1975, trad. it. di Christian Paez], in particolare il cap. *Novità, invenzione, artificio. Ruolo sociale del teatro e delle feste*, 373-410: «In un mondo mutevole, vario, riformabile, il gusto per i mutamenti e le metamorfosi si appaga nei giuochi scenici e nell'interesse appassionato per gli artifici cui ricorre la macchina teatrale», 389. Immediato è anche il richiamo alle *Metamorfosi* di Ovidio, per la fortuna delle quali sia sufficiente rimandare al volume *Le Metamorfosi di Ovidio nella letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, a cura di G.M. Anselmi e M. Guerra, Bologna, Gedit edizioni, 2006.

mestiere inteso, in virtù delle bellezze vostre a nove mettemorfosi si dispone. Vogliete gl'occhi in giro e vedrete la nostra Genova trasformata in Siena, trapiantato nel cuor della Liguria il più bel sito della Toscana, seccato il mare, sparito il porto.¹³

La scelta di una diversa ambientazione, oltre a sottolineare la finzione scenica, deriva forse, per l'elezione della città di Siena, dallo stretto legame che gli Addormentati di Genova avevano con l'Accademia degli Intronati, dai quali si sentivano direttamente derivati.¹⁴

Non pare superfluo segnalare, infine, a proposito del prologo, che gli interlocutori a cui ci si rivolge sono «gentilissime Dame», ad indicare con ogni probabilità, l'effettivo pubblico per il quale fu allestita la messinscena.¹⁵

Il testo della commedia è contenuto in un, per ora, unico manoscritto attualmente conservato nella Houghton Library dell'Università di Harvard (Cambridge, Massachusetts).¹⁶ La commedia, per lungo tempo considerata perduta, era stata sommariamente descritta per la prima volta da Mannucci nel 1952, dopo il primo ritrovamento del manoscritto nella Biblioteca dell'Istituto Salesiano di Borgo San Martino (AL). Dopo averne di nuovo smarrito le tracce, il manoscritto è stato rinvenuto qualche anno fa nella Università di Harvard dove ho potuto consultarlo e trarne una prima trascrizione, in vista di una futura edizione.

Da un punto di vista filologico l'analisi di questo unico testimone finora rinvenuto ci mostra un testo quasi completo, il manoscritto presenta una sola pagina senza testo (la n° 158, all'interno della scena terza del quinto atto) anche se ciò non comporta una lacuna testuale. Una possibile interpretazione di tale esito è che la copia in pulito della commedia sia stata approntata calcolando un certo spazio per gli intermezzi, mentre poi tale lunghezza non venne rispettata e il copista fu costretto ad adeguare il contenuto al supporto materiale. Di interesse maggiore invece è la mancanza di una battuta nella prima scena dell'Atto quinto: il manoscritto presenta uno spazio bianco in concomitanza con la prevista battuta del personaggio Pantalino, forse dovuta alla necessità di rivedere il testo della battuta del personaggio.

¹³ Cambridge (Mass.), Harvard University, Houghton Library, ms. Ital. 104, *Le mettemorfosi d'amore*, cc. 1v-2r.

¹⁴ Si veda a questo proposito CORRADINI, *Genova e il barocco...*, 281-282, ma anche F. D'ANTONIO, *Una poetica teatrale implicita: «Le instabilità dell'ingegno» di Anton Giulio Brignole Sale (1635)*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del convegno di studi (Genova, 5-7 ottobre 2006), a cura di S. Morando, Venezia, Marsilio, 2008, 163-179, in cui si afferma che «Gli accademici genovesi si consideravano gli eredi della tradizione accademica senese, secondo un rapporto di filiazione che appare evidente nel *Discorso dell'origine delle accademie pubbliche e private* di Giovan Battista Alberti pubblicato a Genova nel 1639 che inizia con una presentazione dell'Accademia degli Intronati, citata come il modello di tutte le altre accademie e termina facendo le lodi degli Addormentati», 165-166.

¹⁵ Questo particolare è interessante in relazione agli sforzi compiuti da Andrea Spinola qualche anno prima (in particolare la documentazione più ampia riguarda gli anni 1591-94) al fine di bandire il pubblico femminile dalla rappresentazione di commedie. Si veda a proposito VAZZOLER, *Letteratura e ideologia aristocratica...*, 229 e VAZZOLER, *Comici professionisti, aristocratici dilettanti e pubblico...*, 519.

¹⁶ Il manoscritto, di 87 cc., è stato descritto da BELLINI, *Agostino Mascardi tra 'ars poetica' e 'ars historica'...*, 67, che per primo dà notizia del recupero del testo.

Rileva anche osservare che il manoscritto non contiene didascalie o indicazioni utili alla messa in scena, ma solo i nomi dei personaggi di ogni porzione scenica.

Le metamorfosi d'amore mette in scena una trama principale costruita sulle vicende causate da due travestimenti che invertono l'identità sessuale, indotti da ragioni d'amore. Il giovane Fabrizio (di nobile famiglia), innamorato di Claudia, entra al suo servizio vestendo i panni di Polissena. Ottavia, a sua volta, assume le sembianze di Lucio per poter stare vicina al suo amato Florido, da cui è stata abbandonata in Bologna e il quale rifiuta ora il suo amore. La trama è complicata dal fatto che Claudia, amata da Fabrizio, è a sua volta innamorata di Lucio (che è in realtà Ottavia) e Florido arde d'amore per Polissena (sotto le cui apparenze si nasconde Fabrizio). In entrambi i casi coloro che mutano la loro condizione ne assumono una inferiore, di servitori, al fine di poter stare vicini all'oggetto del loro amore.

Le metamorfosi vengono svelate e le situazioni amorose felicemente risolte grazie all'agnizione di due personaggi: Florido viene riconosciuto come fratello di Fabrizio, così come si scopre che Claudia e Ottavia sono sorelle. E il riconoscimento dei personaggi permette anche di concludere le vicende con due matrimoni, resi possibili dalla medesima condizione sociale dei personaggi.

La trama principale richiama quindi modelli noti della commedia rinascimentale: primo fra tutti quello della *Calandria* del Bibbiena, in cui l'intreccio rielaborava quello dei *Menaechmi* di Plauto, inserendo però il dettaglio del sesso diverso dei gemelli «per sostituire al gioco farsesco degli equivoci il gioco delle illusioni d'amore». ¹⁷ Anche in quel caso le agnizioni finali mettevano fine alla sorte sventurata dei gemelli e rendevano possibili due matrimoni.

Nel testo del Mascardi, però, alle vicende principali si aggiungono poi quelle di alcuni personaggi minori, costruite su motivi licenziosi. La serva Angeletta (della quale non vengono fornite indicazioni precise, nemmeno su quali siano i padroni ai quali presta la propria opera) viene corteggiata da alcuni personaggi, molti dei quali provenienti dalla tradizione della Commedia dell'Arte: il Capitano, accompagnato dal servo Pantalino, il dottor ferrarese Graziano, il pedante Aquario e il servo Zerillo (al servizio di Fabrizio e del padre Alberto, unico personaggio – insieme all'altro servo Fineo - a fungere da cerniera tra le due trame).

Proprio l'inserimento di queste vicende, avvertite come violazione del principio di unità della favola, avrebbe portato al Mascardi le critiche alle quali egli rispose con i due discorsi accademici inseriti nell'edizione delle *Prose vulgari: Della commedia* (con un lungo *excursus* sulla storia del genere e sulle sue caratteristiche) e *Dell'unità della favola drammatica*. In questo secondo discorso il Mascardi ammise l'assenza di unità, confermando però la scelta della varietà, in virtù della quale aveva inserito un'azione principale e una accessoria, per meglio rispondere alla necessità del fine:

¹⁷ M. APOLLONIO, *Commedia italiana*, Milano, Bompiani, 1947, nell'introduzione al testo, 15. Per la *Calandria* si fa riferimento all'edizione *La Calandra, commedia elegantissima per Messer Bernardo Dovizi da Bibbiena*, testo critico annotato a cura di G. Padoan, Padova, Antenore, 1985.

Per tanto io comparisco hoggi in questo luogo a leggere nel vostro tribunale il processo della condannagione; protestandomi prima, ch'io non cangio parere; anzi dichiaro la mia commedia per molto imperfetta nell'arte, come che sia assai perfetta nel fine.¹⁸

Simile uso di un intreccio parallelo, sempre con personaggi che provengono dalla Commedia dell'Arte, è anche in un'opera di Brignole Sale, la «tragicommedia» i *Due anelli* del 1633, nella quale «il mondo dei padroni e quello, in senso lato, dei servi rimangono in sostanza divisi e non comunicanti: ai primi, che si esprimono nella lingua letteraria, sono riservate le passioni 'serie', agli altri i linguaggi dialettali ed i lazzi bassamente comici».¹⁹ Anche nelle *Mettamorfofi d'amore* l'adozione del registro pluridialeale appartiene esclusivamente ai personaggi servili, mentre quelli di condizione nobile si esprimono in toscano: l'intreccio linguistico è così formato da una fitta trama di lingue e dialetti dei vari personaggi minori, lo spagnolo del servo Pantalino, il napoletano di Zerillo, il ferrarese di Graziano e il genovese di Angeletta.

Questo elemento di pluridialealità avvicina *Le Mettamorfofi* ad altri testi di quel giro di anni, segnando una interessante consonanza con le «commedie ridicolose» di ambito romano, ove era presente un «mélange ignobile di storpiati dialetti ricomposto sull'esempio della Commedia dell'Arte».²⁰ Caratteristica principale di tali commedie era la commistione tra elementi della commedia dell'arte e del teatro regolare: alcuni caratteri (come la scelta di personaggi fissi o l'utilizzo di dialetti) erano chiaramente derivati dal teatro dell'arte, ma ancora lontani dagli aspetti professionali di tale tipologia drammatica, in quanto gli attori erano perlopiù Accademici ed attori dilettanti. Come è stato già appurato da molti studiosi, anche nell'Accademia degli Addormentati da anni era attiva una collaborazione tra «nobili e comici mercenari», e la prima forma di interazione tra queste due realtà risaliva alla rappresentazione della *Gelopea* di Chiabrera, alla fine del secolo precedente.²¹ La commedia accademica genovese di primo Seicento condividerebbe quindi le medesime tensioni delle più note esperienze romane, tra esercizio accademico dilettantesco e attività professionale.

Altro testo in dialogo con l'opera di Mascardi potrebbe essere la commedia attribuita a Tasso, *Gli intrichi d'amore*, che conobbe una certa diffusione a stampa entro gli anni '30 del Seicento e potrebbe essere stata assunta a modello «per la straordinaria complessità e originalità degli schemi comici, per il movimento delle scene, per l'elaborazione linguistica, che assume il dialetto napoletano, lo spagnolo, il latino in funzione di caratteristica comica dei personaggi».²² Oltre alla ricchezza del tessuto verbale, un ulteriore elemento di consonanza con la commedia di Mascardi consiste nella presenza di travestimenti e scambi di identità sessuale, che complicano in maniera esasperata la trama, fino alle conclusive agnizioni e ai risolutivi matrimoni finali.

¹⁸ *Discorso settimo. Dell'unità della favola drammatica...*, 103.

¹⁹ CORRADINI, *Il teatro comico di Anton Giulio Brignole Sale...*, 171.

²⁰ L. MARITI, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978 (stampa 1979), CXXXVI.

²¹ G. CHIABRERA, *Gelopea, favola boschereccia*, a cura di F. Vazzoler, Genova, Marietti, 1988.

²² T. TASSO, *Intrichi d'amore*, a cura di E. Malato, Roma, Salerno editrice, 1976, IX. Si veda anche l'introduzione al testo di F. Pedrina, nell'edizione a sua cura *Intrighi d'amore*, Milano, Trevisini, [s.d.], 7-36. Una sintetica presentazione del testo e alcuni dettagli sulla sua fortuna in C. GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno editrice, 2007, 294-308.

Resta da segnalare che il carattere dilettantesco della messa in scena è testimoniato da un paratesto presente all'inizio del manoscritto delle *Mettamorfofi*: il documento si apre infatti con l'elenco degli attori che rappresentarono la commedia. Tra di essi vi sono numerosi notabili genovesi, tra i quali Giovan Antonio Saoli (che tra il 1621 e il 1624 assunse al suo servizio il pittore Orazio Gentileschi) e due membri della famiglia Spinola, Filippo Spinola e un non ancor meglio identificato Conte Spinola. Un altro attore dilettante è Barnaba Centurione, ricordato per le sue tendenze filofrancesi e per il suo ruolo dell'organizzazione della fuga di Francesco e Taddeo Barberini da Roma, insieme a membri di altre famiglie di spicco come i Cattaneo e un certo Nicolò Doria, probabilmente figlio di Marcantonio Doria, vissuto tra il 1584-1630, parente del famoso generale Ambrogio Spinola. Un posto di rilievo spetta a Bartolomeo Imperiale, responsabile tra il 1634 e il 1636 della rifondazione dell'Accademia degli Addormentati e corrispondente di Galileo²³. Altri intellettuali citati sono Gio. Stefano Centurione (forse da identificarsi con il personaggio ad istanza del quale venne stampato il *Rosario della beatissima vergine Maria* di Bernardino Zanoni, nel 1610), e Giacomo Belloni del quale possediamo alcuni componimenti in apertura di altre opere.²⁴

All'interno dell'elenco si trova anche un nome che potrebbe appartenere invece ad un attore professionista: si tratta di Genovino, di cui finora non è stato possibile reperire alcuna informazione. Essendo però l'unico caso in cui mancano nome e cognome si potrebbe avanzare l'ipotesi che si tratti di un attore noto con un nome d'arte (come l'Andreini, detto Lelio, o Pier Maria Cecchini, detto Frittellino).

La commedia, della quale l'autore stesso aveva decretato fin dalla stesura «la morte della fama», pare quindi un interessante documento non solo della vita accademica della Genova di primo Seicento, ma anche delle tensioni in atto, tra la ripresa di modelli rinascimentali e la necessità di inserire elementi di novità e meraviglia al fine di soddisfare il pubblico, in bilico tra un mondo di intellettuali che si misurano con il teatro in forma dilettante e le nascenti strutture del teatro professionale.

²³ Bartolomeo Imperiale, conte delle Malle, corrispondente di Galileo, e rifondatore dell'Accademia degli Addormentati, insieme a Anton Giulio Brignole Sale, nel 1636 è citato in alcune lettere di Gabriello Chiabrera a Pier Giuseppe Giustiniani: si veda G. CHIABRERA, *Lettere (1585-1638)*, a cura di S. Morando, Olschki, Firenze 2003 (n° 386, 483, 486), al quale si rinvia anche per la bibliografia sul personaggio. Per la corrispondenza con Galileo si veda G. GALILEI, *Opere*, a cura di A. Favaro, Firenze, G. Barbéra, 1968, voll. XIII-XIV (*ad indicem*).

²⁴ Queste notizie sono tratte da G. RUFFINI, *Sotto il segno del Pavone. Annali di Giuseppe Pavoni e dei suoi eredi (1598-1642)*, Milano, Franco Angeli, 1994 (*ad indicem*).