

EGIDIO GRANESE

*L'intreccio spettacolare della «Fantesca»
di Della Porta dal dramma alla farsa*

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Firenze, 6-9 settembre 2017
a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini
Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione:
gg/mm/aaaa]

EGIDIO GRANESE

*L'intreccio spettacolare della «Fantesca»
di Della Porta dal dramma alla farsa*

Tra le prime commedie di Della Porta, «La Fantesca» è una delle più famose, rappresentate, stampate: almeno quattro edizioni tra il 1592 e il 1610. La comunicazione rileverà la capacità dell'autore nell'equilibrarne, attraverso il divertente spiegamento dei mezzi teatrali, tutte le parti in gioco con la variegata colorazione scenica dei personaggi, costruiti con scaltrezza, derivata dalla lezione tecnica della commedia dell'arte, secondo gusto, costume e inclinazione degli spettatori, di ogni strato sociale. Si metterà, inoltre, in evidenza come l'intuito spettacolare dell'autore riesca a far gravitare intorno al motore centrale dell'intreccio una girandola di imprevedibili situazioni e di paradossali dialoghi, per cui l'elemento farsesco, basato sulla peripezia, inaspettatamente trasforma un iniziale e potenziale motivo drammatico in pura e assoluta comicità.

Durante il Cinquecento, la complessa geografia politica e culturale italiana impedisce il costituirsi di una tradizione teatrale “nazionale”. L'esperienza scenica tende infatti ad articolarsi in forme diverse presso le varie corti della penisola, ma si possono anche riscontrare alcune caratteristiche comuni nello sviluppo delle tradizioni locali del linguaggio teatrale. Sul fronte comico il teatro cinquecentesco italiano si orienta al modello della commedia “regolare”; si pensi all'esperienza dell'Ariosto a Ferrara e del Bernardi Dovizi di Bibbiena a Urbino, successivamente superate dall'esperienza della *Mandragola* di Machiavelli. Accanto alla forma comica “regolare” però sopravvive in Italia la tradizione della farsa nelle sue molteplici varianti regionali. Proprio nel Regno di Napoli, dove alla fine del Quattrocento erano state rappresentate le “farse” classico-allegoriche del Sannazaro (*Farsa dell'ambasceria del Soldano*, 1490; *Presca di Granata*, 1492), si delineano nel corso del XVI secolo sia la tradizione delle farse cavaiole, frottole o gliommeri di endecasillabi per lo più con rima al mezzo, sia il tentativo di assimilare la struttura popolare della farsa agli schemi della commedia.

In tale contesto connotato da una forte eterogeneità si consumano le sperimentazioni del Ruzante e dell'Aretino, aprendo, nella Napoli del secondo Cinquecento, il panorama delle tendenze drammaturgiche “espressionistiche” ai nuovi orizzonti del *Candelaiio* di Giordano Bruno e della feconda attività teatrale di Giovan Battista Della Porta. È proprio quest'ultimo, con una produzione drammatica che copre un arco di tempo compreso all'incirca tra il 1550 e il 1612, a inglobare le componenti fondamentali del suo tempo e a dirigersi definitivamente verso la commedia «all'improvviso» o «dell'arte».

Conosciuto soprattutto per i suoi interessi scientifici, che spaziano dalla astrologia alla chimica, dalla cosmologia all'ottica fino alla magia, Della Porta si distingue per un talento drammaturgico improntato a uno sperimentalismo radicale, in grado di fornire anche alla commedia “improvvisa” lo spunto per vari spettacoli e spesso titoli e situazioni. Dopo essersi esercitato sui testi di Plauto, di cui fu anche traduttore, oltre che su quelli della tradizione comica rinascimentale, intese riversare la ricerca letteraria nella teatralizzazione, estraendo il massimo di efficacia drammaturgica da una scrittura riplasmata in senso spettacolare. Il virtuosismo letterario, disseminato di iperboli, *agudezas* e metafore, potenzia l'effetto comico, mentre le magie lessicali e le spericolatezze sintattiche concorrono a creare un fantasioso “dialogo a distanza” tra spettatore e attore. Anche la struttura delle sue commedie risente di una assidua sperimentazione, il cui fine è quello di dilatare e potenziare gli effetti

spettacolari.

Pertanto, Della Porta, come non pochi altri scrittori del secolo, si mostra indifferente alla trama che può benissimo scegliere tra le più inverosimili e romanzesche, certo di non turbare il divertimento dello spettatore. In tal modo utilizza, da un lato, il più possibile i ruoli canonizzati (il parassita, il capitano, il pedante, il lenone) e, dall'altro, inserisce temi legati al costume letterario contemporaneo, come l'attrazione per la ribalderia plebea, che si vanta della propria astuzia e schernisce le leggi, o la simpatia per gli aspetti macabri e deformi del quotidiano. In pratica gli inserti virtuosi, la sottesa malizia, l'accento lascivo, l'ammiccamento sentenzioso e lo sfruttamento della comicità di un'azione o di una battuta sono rivolti da Della Porta a un fine spettacolare non letterario, atto a generare un equilibrio scenico da misurare sull'effetto che produce nella platea, dove lo spettacolo ha il suo compimento. Come giustamente ha sostenuto Raffaele Sirri «le commedie di Della Porta puntano direttamente alla risata sonora, diciamo pure volgare, ma collettiva, corale, come è giusto che sia a teatro»¹.

Prototipo di questo modo di fare teatro è da considerarsi la *Fantesca* (1592), la commedia più rappresentata nel teatro comico dell'aportiano e che ha conosciuto più fortuna di edizioni moderne. I vari tipi tradizionali vi sono, infatti, gonfiati e, in qualche caso, per generare effetti comici e per uno spericolatissimo gioco di travestimenti, addirittura, duplicati. Il linguaggio asseconda in maniera grottesca tale lievitazione dei caratteri ed esaspera la carica di comicità dei personaggi tipici.

Fin dal prologo della *Fantesca* sono evidenti le innovazioni di Della Porta. Il Prologo teatrale, infatti, è recepito dagli autori del Cinquecento nella sua codificazione plautino-terenziana con un vasto uso della prosopopea, ovvero da una personificazione di concetti astratti (vizi, virtù, generi teatrali, divinità). Così, nel Prologo di questa commedia, recitato dalla prosopopea della Gelosia, si nota la dimestichezza dell'autore con la tradizione delle *imagines agentes*, che influisce sulla codificazione dell'immagine². La funzione deittica e autodescrittiva è condotta da Della Porta al massimo delle sue potenzialità e la Gelosia induce costantemente il pubblico a vedere e, quindi, a memorizzare. Prima di svelare la propria identità, la Gelosia si descrive e motiva la sua presenza evocando illustri precedenti classici:

So ben ch'ogniun di voi che mi vedrà così vestita di giallo, con faccia così pallide, e macilente, con gli occhi sbigottiti e fitti in dentro e coi giri d'intorno lividi, con queste faci, serpi e stimoli in mano, desidererà saper chi sia e a che fin qui comparsa, rappresentandosi agli occhi vostri più tosto una sembianza tragica e mostruosa che convenevole a' giochi e feste della comedia che aspettavate. Né io avrei avuto ardir comparir in questa scena, se anticamente non vi fussero comparsi i Lari, gli Arturi, i Sileni, la Lussuria e la Povertà, e se l'amor che porto a queste mie carissime gentildonne non mi avesse fatto romper tutti gli ordini e le leggi³.

In primo luogo, l'autodescrizione: il colore della veste («giallo») e gli attributi («faci, serpi e stimoli in mano») circoscrivono il campo d'azione dell'immagine, che, sfruttando le potenzialità della costumistica e del trucco teatrale, indica anche con precisione le caratteristiche del volto (la «faccia

¹ RAFFAELE SIRRI, *Sul teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano, 1989, pp. 147-48.

² Giovan Battista Della Porta fu autore di un trattato di arte della memoria ricco di riferimenti all'arte teatrale (GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Ars reminiscendi*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, ESI, 1996: il volume contiene sia la versione latina, pubblicata a Napoli nel 1602, sia la versione volgare, edita sempre a Napoli nel 1566 e nel 1583).

³ ID., *La fantesca*, in *Il teatro italiano, La commedia del Cinquecento*, tomo III, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1978. A questa edizione faranno riferimento le successive citazioni dell'opera di Della Porta.

pallida e macilente», gli «occhi sbigottiti e fitti in dentro e coi giri d'intorno lividi»). Rendendosi poi conto di rappresentare un'eccezione rispetto al prologo *standard*, la personificazione cita casi analoghi del teatro plautino: il Lare, o Genio familiare, recita il prologo nell'*Aulularia*; la stella Arturo introduce il *Rudens*; la *Lussuria* e la *Povertà* prologano dialogando nel *Trinummus*. A questo punto la Gelosia può rivelarsi:

Dirò chi sia e a che fin qui comparsa. Io son la Gelosia. Ma oimè! che in sentirmi nominare, tutte queste mie nobilissime signore si sono sbigottite e conturbate ed hanno annubilato il sereno di loro begli occhi come avessero inteso qualche cosa orribile e paventosa, chiamandomi tòsco e veleno di cuori, peste infernale e conturbatrice de' piaceri, e che io finalmente impoverisca e conturbi tutto il regno di Amore. Orsù, lasciate l'odio e lo sdegno da parte, ascoltate le mie ragioni, che vedrete che non ha amor cosa né piú soave né piú degna di me.

La Gelosia avvia subito con gli spettatori un gioco che si basa su una memoria letteraria condivisa, innescata dalla descrizione dell'immagine e dall'elenco dei suoi attributi: la rivelazione della sua identità crea un'immediata reazione da parte dell'uditorio. L'autore, però, vuole rovesciare paradossalmente il *topos* della Gelosia come male in un indispensabile ausilio per l'Amore, divertendosi a ribaltare la tradizione. Il mondo classico, infatti, non conosce il concetto di Gelosia, che viene elaborato fra Medioevo e Rinascimento, tanto da essere presente in Boccaccio e nell'*Orlando Furioso* di Ariosto, in cui viene descritta come un mostro orrendo. Della Porta non si limita a recepire questa tradizione, ma la capovolge, utilizzando le armi del paradosso. In primo luogo, si interroga sulla natura di Amore e ancora una volta si allontana dalla visione umanistico-rinascimentale, a favore di una visione materiale e concreta dei turbamenti amorosi:

Dite, di grazia, che cosa è amore? Non è altro che desiderio di possedere e di fruire la cosa amata: e che sia vero, non vedete i vostri amanti i quali, per venire a questo ultimo fine, vi amano, vi servono e vi adorano, e per voi spendono la robba, la vita e l'onore? Ma, dopo aver acquistato il vostro amore, non vedete che quel desiderio a poco a poco viene ad intepidirsi, a raffreddarsi, anzi a spegnersi del tutto? Questo è vizio della umana natura: che le cose possedute sogliono rinrescere e le vietate esser desiderate. Agli amanti, dopo conseguito l'effetto, manca l'affetto; in voi, concesso l'effetto, piú cresce l'affetto.

In tal modo l'amore non ha piú nulla del tono aulico conferitogli dalla trattatistica di matrice neoplatonica, ma si riduce a una basilare dialettica fra desiderio e soddisfacimento, che si sviluppa negli uomini e nelle donne in maniera inversamente proporzionale. È, a questo punto, che interviene la Gelosia, che permette di mantenere il desiderio amoroso. La Gelosia non turba piú l'amore, ma l'aiuta e, all'occorrenza, lo rinnova. La tesi di Della Porta è avvalorata da un'argomentazione squisitamente paradossale: «Non si conosce la felicità se non si prova primo la miseria». Tutto ciò che piace, sostiene l'autore, piace perché in precedenza si è provato un dispiacere contrario. Un'ultima prova del valore positivo della Gelosia risiede nelle due personificazioni, lo Sdegno e l'Amore incatenato, che l'accompagnano:

Vi porgo ancora un altro aiuto. Essendo la scortesia dell'amato troppo superba e villana e ch'io non basto ad addolcirla, adopro questo compagno che vien sempre meco. Questi è lo Sdegno, armato sempre di orgoglio e di furore; questi subito abbatte ed estingue l'amore, e vi guarisce affatto e vi rende di modo come se non mai piú l'aveste udito; questi sol vince Amore: vedete come preso e incatenato lo tragge nel suo trionfo.

Il rovesciamento è completo e rende visibile anche la funzione paratestuale del prologo: «Ecco

ch'io non son quella che pensavate», afferma infine la Gelosia, «ma son vostra amica; e io rinnovo e accresco i vostri dilette. Voi ne avete l'esempio in questa commedia [...]. Cominciate a veder le mie prove, e lodate sempre la Gelosia». La prosopopea dell'aportiana insiste sul campo semantico del vedere, in quanto cattura anche con un uso abbondante di deittici l'attenzione del pubblico e nel contempo offre una chiave interpretativa del testo teatrale che segue. Le dinamiche dell'azione della Gelosia sono quelle su cui si basa l'intera *Fantesca* e costituiscono una sorta di «indicazioni per l'uso», non lontane da quelle che si ritrovano nelle dediche o nelle epistole prefatorie di tanti libri cinque-secenteschi.

Nell'atto primo l'«abbassamento», ossia la riduzione delle azioni umane alla loro dimensione materiale, diventa addirittura un elemento unificante al quale nessun personaggio e nessun sentimento, per quanto alto, può sfuggire. In pratica, l'autore mette in primo piano il divertimento del pubblico e rifiuta, nonostante l'epoca controriformistica in cui vive e scrive, di creare una gerarchia di valori o di atteggiamenti positivi. Nella prima scena, dopo che Essandro confessa alla serva Nepita di essersi travestito da donna con il nome di Fioretta per farsi assumere in casa dell'amata Cleria («Tu pensi ch'io sia femina, e io son maschio»), le sue motivazioni riportano alla mescolanza di codici «alti» (dell'amore) e «bassi» (della funzione di sensale):

ESSANDRO. Amor mi fu consigliere, Amor mi die' l'ardimento e di sua mano mi pose questo abito adosso, Amor mi fe' il sensale e mi condusse a servirla.

Subito dopo, la serva Nepita con il verbo «gustare» e poi il vecchio Gerasto, innamorato di Fioretta, riducono l'amore ai dati materiali del «cibo», della «fame», della «sete» e della «carestia». Si continua con un comico elogio della bellezza del fiore pronunciato dallo stesso Gerasto per convincere Fioretta ad accettare le sue richieste amorose:

GERASTO. Férmati un altro poco. Ti ricordo che non senza cagione ti han posto nome Fioretta, accioché tu ti accorga che questa tua bellezza se ne va come un fiore: la mattina è bello, la sera languido e secco. Or che sei nella primavera, sappilo conoscere, ché presto verrà l'autunno, sfronderai, diverrai secco, e non serai buono né per insalata né per salsa.

Nella scena quarta è Essandro, vinto dalla sofferenza d'amore, ad abbassare il tono, lamentandosi comicamente della proprie sventure. Nell'ultima scena, compare, per la prima volta, il personaggio del servo Panurgo (che alla fine della commedia apprenderà dal fratello Apollione di essere il vero padre di Essandro). Panurgo appartiene a quelle celebri figure di servi astuti dell'antica commedia latina («Pensi che sieno finite le stampe di quei Davi e Sosi e di quei Pseudoli delle antiche commedie») e contribuisce anche lui con il suo sapere spicciolo e di stampo puramente popolare all'«abbassamento»:

PANURGO. [...] Fa' vela quanto tu vuoi, ché con vento di sospiri mai si condusse nave in porto. Bisogna audacia contro fortuna. Un buono animo ne' mali è un mezzo male. Non vi perdette d'animo!

Inoltre Panurgo chiude l'atto primo con l'intento di «disturbar questo matrimonio», fra Cleria e Cintio, figlio del pedante Narticoforo, servendosi degli unici mezzi a sua disposizione: le trappole, gli inganni, le finzioni, le furfanterie, perpetrate con astuzia ai danni del vecchio Gerasto. Questa parte finale ha chiaramente il compito di aprire la commedia alle molteplici scene del secondo atto, che si svolgono attraverso un continuo e vivacissimo alternarsi di dialoghi fra i vari personaggi: tra

Essandro e Panurgo, che si mettono d'accordo per ordire il loro inganno, tra Cleria ed Essandro con la parodia dei dialoghi d'amore, Panurgo e il parassita Morfeo per operare un nuovo tranello ai danni del servo Pelamatti. L'atto si chiude con un altro monologo-racconto, in cui Essandro rivela l'inganno del travestimento a Cleria, richiamando il litigio furioso avvenuto fra Gerasto e la moglie Santina, litigio che sfrutta la tecnica delle «ingiurie» richiamate a catena dall'alternarsi delle battute dei due personaggi. In realtà, il dialogo fra Panurgo ed Essandro recitato nella seconda scena, che contiene l'inganno preparato da Panurgo per il padroncino e prevede con un gioco di travestimenti di far recitare la parte di Cintio al parassita Morfeo e quella del pedante Narticoforo a sé stesso, altro non è che il manifesto dello «sperimentalismo» di Della Porta all'interno del genere comico⁴.

Come Panurgo, infatti, deve architettare il suo inganno e cercare i servi che sappiano recitare la parte di Narticoforo e di Cintio, così l'autore teatrale deve saper costruire una trama e individuare gli attori che sappiano recitarla sulla scena. Tuttavia Della Porta si spinge più avanti, come si evince dalle parole che Panurgo pronuncia quando indica in Morfeo il servo adatto a recitare la parte del promesso sposo di Cleria: «Né bisogna che molto l'ammaestriamo, ché appena accennandogli il principio capisce il negozio e compone di testa», teorizzando un modo di fare teatro che deve basarsi su un attore capace non solo di cogliere i suggerimenti che il testo comico contiene, ma anche di tradurli sulla scena con la sua bravura tecnica.

La terza scena, in cui si svolge il dialogo tra Essandro e Cleria, è invece una parodia dei dialoghi d'amore di stampo cortese e neoplatonico. Questa volta la «sperimentazione» di Della Porta si attua a partire dal linguaggio che riproduce il codice cortese e stilnovistico con alcune parole-chiave, quali onestà, onestissimo amore, fede, virtù, cortesia, ma le logora e nel contempo restituisce a esse l'antica vitalità, mediante continui giochi di parole, contrasti e opposizioni. Ciò avviene, ad esempio, per la parola «fede», che si logora ancora di più nel suo significato cortese e al tempo stesso trae vitalità da un ossessivo gioco di parole:

ESSANDRO. Misero me, non ancor conoscete la mia fede a mille segni? Assicuratevi tutta nella mia fede, ché la troverete più fedele dell'istessa fedeltà, e sappiate che dubitar nella fede dimostra infedeltà.

CLERIA. S'io non fusse fidelissima, non vi arrei amato e servito con tanta fede.

ESSANDRO. E se mai fedel amor meritò che gli sia prestato fede, credetemi a questa volta; e se altramente vedrete succedere, vo' che la vendichiate con quanta asprezza e crudeltà meritarebbe così iniqua discortesia.

Lo stesso accade per le opposizioni onestà / disonestà, amore / odio e per la contrapposizione paronomastica fra l'aulico amore e il materialissimo umore. A livello semantico la parodia si basa sull'equivoco generato da Essandro che chiede di poter parlare con Cleria in «camera sua», abbassando l'ideale d'amore a una richiesta materiale di un colloquio privato con la fanciulla. La scena quinta con il dialogo tra Panurgo e Morfeo si pone come centrale all'interno della commedia, poiché rappresenta per la prima volta il personaggio di Morfeo:

PANURGO. Ci sono il Capestro, il Truffa, e Morfeo parasito, che è il miglior di tutto, perché attaccandomi un fegadello al tallone, me lo trascinerò appresso dieci miglia, ed è poco conosciuto in questa terra.

ESSANDRO. Bisogna che sia ribaldo da dovere.

PANURGO. Egli è ribaldo, arciribaldo, re di ribaldi e mille volte peggio di quel che vogliamo; né

⁴ Cfr. la nota introduttiva alla *Fantesca* di GUIDO DAVICO BONINO in *Il teatro italiano*, cit., p. 294.

bisogna che molto l'ammaestriamo, ch  appena accennandogli il principio, capisce il negozio e compone di testa.

Della Porta rappresenta Morfeo in un crescendo di effetto comico, identificando l'io di questo personaggio con il cibo stesso: per gli spettatori costituisce la fame «totalizzante», l'istinto primordiale del bisogno di cibo. L'immagine di questo personaggio serve a Della Porta per studiare gli aspetti pi  strani, pi  deformi e grotteschi della natura. La vera molla della commedia risiede proprio nel voler analizzare l'agire degli uomini in tutti i suoi aspetti. Il gusto per la deformazione grottesca dei personaggi, potenziata nel suo effetto comico, ricompare nel terzo atto, dove Panurgo e Morfeo, che recitano rispettivamente la parte di Narticoforo e del figlio Cintio, si presentano a Gerasto sotto le sembianze di un giovane deforme e scimunito e di un pedante insopportabile, con l'intento di impedire il matrimonio fra Cleria e Cintio. Morfeo diventa, con il viso «contraffatto», la lingua «di fuori», gli occhi «stralunati» che sembra un impiccato, un eloquio balbettante che crea innumerevoli equivoci comici e osceni, un vero e proprio «ospedale di cancheri» a cui l'impotenza sessuale conferisce un ulteriore tocco di degradazione fisica e un altro motivo di comicit  per il pubblico. La reazione di Gerasto nella scena II del III atto   inevitabilmente di disgusto, scandita nei tre momenti dell'udire, del vedere e dell'odorare:

MORFEO. Ben ritrovato, padre ca... ca... caro.

GERASTO. Come   cos  impedito della lingua, Narticoforo caro? come cos  sconcio della faccia? oim , che puzza!

La figura di Morfeo assume di nuovo un'importanza centrale nella sesta scena, in cui l'inopportuno arrivo del vero pedante Narticoforo e del figlio viene interpretato dal servo sempre in un'ottica materiale, che potremmo definire fagomaniaca:

MORFEO. O ventura maladetta, mira a che ora e a che punto son venuti costoro per disturbare il banchetto! or non poteano venir dopo pranso?

Ed   proprio questo bisogno istintivo di cibo da parte di Morfeo a risolvere il problema del «che fare?» di fronte all'arrivo del vero pedante. Infatti, la ragione indurrebbe alla fuga o alla paura, decretando la fine della commedia, che invece continua a vivere grazie alla materialit  e ai bisogni istintivi presenti nell'uomo:

ESSANDRO. Facciamo collegio tra noi della mia vita, e consigiamoci l'un l'altro se dobbiamo fuggircene.

MORFEO. Fuggir io? non mi partirei di questa casa senza mangiar prima, se m'uccideste: sto con tanto desiderio aspettando questa cena che il collo me s'  dilungato un miglio.

La scena settima   piena di immagini e trovate linguistiche che si attuano mediante il dialogo fra il vero Narticoforo e il suo servo Granchio, «fratello» di Morfeo nell'eterna fame. Granchio, a differenza di Morfeo,   indentificato direttamente con il vino in una totale fusione con quest'ultimo. In lui, per , lo smodato desiderio di cibo e bevande contrasta con un atteggiamento riflessivo che produce evidenti effetti comici. Il terzo atto si conclude con scene di puro divertimento: l'ottava, in cui il travestimento di Panurgo e Morfeo si trasforma per dare vita a due nuovi personaggi, il falso Gerasto e la falsa Cleria, sempre connotata da un'estrema degradazione fisica; la dodicesima, vivacissima, una sorta di scena sulla scena, in quanto Panurgo assiste a sua volta allo spettacolo che si

svolge nella casa di Gerasto per l'arrivo di uno speziale che deve fare un «serviggiale» a Morfeo.

Ormai la trama dell'inganno raggiunge il livello più alto di azione e di spettacolo che poi, nel corso del quarto atto, secondo la tradizione classica della commedia, tende a precipitare: gli equivoci si chiariscono nel confronto diretto tra il personaggio vero e quello falso, vale a dire fra Nartifocoro e Morfeo, e preparano la rivelazione finale con la scoperta di impensabili legami di parentela e il coronamento dell'amore fra i giovani innamorati. Tuttavia, il protagonista dell'atto è sempre il gusto di Della Porta per le invenzioni e le deformazioni linguistiche, che si concretizzano quando compaiono due nuovi personaggi: Capitan Dante e Capitan Pantaleone, a cui si rivolgono Nartifocoro e Gerasto per ricevere protezione. Si tratta di due bravacci spagnoli che si scontrano in una grottesca tenzone di vanterie e di insulti, conclusa da un accordo che lascia i due vecchi soli, l'uno di fronte all'altro, per un colloquio in cui scopriranno di essere vittime di un tranello. I due capitani spagnoli simboleggiano la critica verso l'arroganza che nasconde la vigliaccheria, ma soprattutto verso l'odiato potere spagnolo in Italia.

La lingua spagnola utilizzata dai due *milites gloriosi* viene deformata e trasformata in un miscuglio di linguaggio straniero e di termini italianizzati per creare comicità. Quest'ultima non prescinde da un forte realismo linguistico, tanto è vero che lo spagnolo parlato dai due personaggi non è inventato, ma trova precisi riscontri nello spagnolo allora in uso. Pertanto, anche le conquiste spagnole a cui fanno riferimento sia Capitan Dante, che sostiene di tornare dalla conquista del Perù, sia Capitan Pantaleone, che racconta la conquista del Portogallo, sono ascrivibili alla dominazione spagnola negli anni 1580-1640. La stessa presenza di una lingua diversa da quella del pubblico, costretto a cogliere il senso dei discorsi all'interno di una girandola di vocali e di consonanti, costituisce non solo un elemento di forte comicità, ma contrappone anche alle dichiarazioni pavoneggianti dei due personaggi dei comportamenti vigliacchi e privi di aggressioni. Infatti i due soldati vantoni finiscono per riconciliarsi non avendo nessuna intenzione di combattere fra di loro:

NARTICOFORO. Ecco il vecchio mio inimico, capitan Dante; bisogna mostrar valore!
 DANTE. (Boto á Dios que soy la mayor gallina covarde que hay en el mundo. Pero yo dissimularé cuanto pudiere.)
 PANTALEONE. Yo estoy aquí.
 DANTE. Y yo también estoy aquí.
 PANTALEONE. ¡Sus, á las armas!
 DANTE. ¡Sus, á las manos!
 PANTALEONE. Llegaos, fanfarron.
 DANTE. Llegaos, picarazo.
 [...]
 PANTALEONE. ¡Ah, villano montañero!
 DANTE. ¡Ah, ladron ciudadano!
 PANTALEONE. Oh, beso las manos de V. M., señor capitan don Juan Hurtado de Mendoza, de Ribera, de Castilla.
 DANTE. Beso a V. M. mil veces las manos y los pies, señor capitan don Pedro Manriquez, Leyna, Guzman, Padilla y Cervellon.
 PANTALEONE. ¿Pues como en estas partes y tanto tiempo que no le he visto?
 DANTE. Vengo de las Indias del Perú, donde habiendo yo acabado de conquistarlas, dejado he en aquellas partes muy grandes palacios y rentas, y por remuneracion de mis servicios me ha dado el rey don Felipe un capitanazgo de infantaria en este reino, con ventaja de quinientos mil maravedis; y mientras los venía á gozar, los bandoleros me desbalijaron por el camino; y por esta desgracia me hallo en la manera que me veis.

Dopo la parentesi del fallito scontro fra i due capitani spagnoli, la trama continua con altri equivoci, come quello finale in cui Essandro travestito da Fioretta crede che il vecchio Gerasto abbia

scoperto l'inganno e voglia ucciderlo sfidandolo a duello; in realtà, Gerasto non ha scoperto nulla e il duello a cui si riferisce è un duello di amore. Si giunge così alla fine della *Fantesca*, in cui Della Porta, oltre a servirsi dei consueti giochi linguistici e scenici per il divertimento degli spettatori, sembra compiere un ultimo e definitivo atto di accettazione delle regole interne della commedia. Rispetta, infatti, il canone del «lieto fine», non contravvenendo al desiderio di studiare la natura nei suoi aspetti più strani e abbassando tutti i personaggi alla materialità dei bisogni elementari.

Della Porta accetta in maniera formale le regole della commedia, in quanto questa rappresenta il luogo migliore e meno pericoloso per analizzare la realtà. In tal modo, a mio avviso, vanno lette le scene conclusive, in cui Panurgo si trova ormai costretto a confessare l'inganno operato ai danni di Gerasto e viene definitivamente individuato come fonte, origine e principio «di ogni garbuglio e d'ogni male». Per difendersi, Panurgo si rifà al dovere di ubbidienza al padrone; la sua nobiltà di pensiero e azione prepara il momento in cui il servo viene riconosciuto come un nobile, padre di Essandro e fratello di Apollione.

Nell'ultima scena della commedia, è rappresentato il fallito tentativo di suicidio di Essandro, che non è a conoscenza del lieto fine; ma, dopo le agnizioni, le nozze e il banchetto, è a Morfeo, eterno morto di fame, che viene affidato il compito di pronunciare la morale della "favola":

PANURGO. Dove vai, Morfeo?

MORFEO. A chiamar Essandro. Che tardi? tutti sono a tavola, si fa banchetto reale, le minestre si raffreddano e non vogliono cominciar senza te.

ESSANDRO. Deh, perché non ho l'ali da volare, o Cleria, o mio padre, o mio zio!

MORFEO. Spettatori, la cosa è riuscita a miglior fine di quello che noi speravamo e che abbiamo saputo ordinare: bisognano alcuna volta i disordini, acciòché si venghi agli ordini. E se la favola vi è piaciuta, fate segno di allegrezza.

La vicenda comica si conclude lasciando nello spettatore il divertimento e indicando una visione della realtà che deve essere osservata, studiata e analizzata nella sua continua capacità di trasformazione.