

LOREDANA CASTORI

*La dialettica tra misoginia e filogenia nelle Commedie di Della Porta.
Riscontri con il teatro di Machiavelli*

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]

LOREDANA CASTORI

La dialettica tra misoginia e filogenia nelle Commedie di Della Porta. Riscontri con il teatro di Machiavelli

L'indagine critica, associata a riscontri intertestuali, intende dimostrare come le commedie di Della Porta riflettono l'atteggiamento ambivalente dell'autore verso le donne, in una sapiente ambiguità che non è solo un gioco parodico ma che coinvolge, in un'opera di decodificazione, che si snoda in più livelli, nel gioco combinatorio compensativo, l'intero sistema strutturale e semantico dei testi in questione. La componente misogina nella rappresentazione della figura femminile nelle opere letterarie del Rinascimento riporta, sovente, esempi di ambiguità che si riflettono specularmente nella voluta esaltazione del modello opposto; due prospettive di rilevante presenza nella ricchissima letteratura teatrale italiana, assurte a chiave interpretativa per comprendere i gusti, le attese e le tendenze del pubblico, in funzione di una più compiuta valutazione storica. Il rapporto dialettico tra misoginia e filogenia nella rappresentazione dellaportiana sarà confrontato con quello presente nelle Commedie di Machiavelli.

La dialettica e il contrasto misoginia/filogenia nelle Commedie di Della Porta si snoda su più livelli e rappresenta oltre che un campo di indagine sociologica, un campo di sperimentazione linguistica, dei diversi registri strutturali e stilistici. La coscienza dell'importanza della lingua come strumento capace di regolare l'intreccio, con un'ampia gamma di combinazioni, rappresenta il fulcro di una visione in cui gli archetipi costituiscono le matrici individuali e collettive. Le commedie dellaportiane riflettono l'atteggiamento ambivalente dell'autore verso le donne, in una sapiente ambiguità che non è solo un gioco parodico ma che coinvolge, in un'opera di decodificazione, che si snoda in più livelli, nel gioco combinatorio compensativo, l'intero sistema strutturale e semantico dei testi. La componente misogina nella rappresentazione della figura femminile nelle opere letterarie del Rinascimento riporta, sovente, esempi di ambiguità che si riflettono specularmente nella voluta esaltazione del modello opposto¹. Nel linguaggio della finzione letteraria, Della Porta inserisce i luoghi comuni del nuovo petrarchismo cinquecentesco, caratterizzati da notazioni sulla contemplazione della bellezza femminile come spettacolo naturale:

LAMPRIDIO [*Olimpia*]: E come desidiosa farfalla corre intorno all'amato lume, così vo io ratto a pascermi gli occhi dell'amata luce del mio sole...²

ARSENIO [*Trappolaria*]: Io veggio folgorar e sfavillar quegli occhi suoi belli. [...] O stelle che siete scese dal cielo³.

Il commediografo registra immagini topiche della tradizione letteraria amorosa tra esaltazione e afflizione sentimentale, secondo un gioco di *variationes* fatto di antitesi, parallelismi e richiami lessicali: «Sia maledetta amor la tua potenza, che in quel cor ove più regnar dovresti ti lasci come vil servo vincere e dispreggiare»⁴.

L'atteggiamento ambiguo nei confronti delle donne si riscontra anche nei *Prologhi* delle Commedie dove accanto ai complimenti rivolti alla bellezza e gentilezza femminile, appaiono

¹ ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, I, Torino, Einaudi, 2009, p. 507: Si veda l'*Orlando Furioso* di Ariosto dove «l'amore è il vero motore della macchina universale. [...] Di questo motore Ariosto apprezza e definisce tutte le possibili sfumature [...]. Di tutti questi amori la radice però è passionale, e al suo limite estremo sensuale e sessuale».

² GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, Napoli, Edizioni Scientifiche italiane, 2002, 3 voll., II, p. 28.

³ Ivi, p. 295.

⁴ Ivi, p. 33.

accenti e difetti con battute misogine; due modelli di donna complementari e speculari. La connessione vecchia-brutta-strega con toni crudi e linguaggio osceno, al livello di estrema degradazione, è costantemente presente: Santina, moglie di Gerasto nella *Fantesca*, è «macra, brutta come una strega» e Gabrina, moglie del parassito Fagone nella *Trappolaria*, è brutta e libidinosa. Le donne anziane sono attaccate con gli espedienti tradizionali della *descriptio* fisica repellente, ma anche rappresentate come lascive e impegnate in attività illecite. Il tipico espediente del deterioramento fisico, collegato però all'uomo, sarà presente nella *Clizia* di Machiavelli, quando a proposito della giovane bramata da Nicomaco, Cleandro rimpiange «che si delicato viso sia da fetida bocca scombavato, si delicate carni da si tremanti mani»⁵. Tuttavia Nicia travestito nella *Mandragola* si vanta di una ineguagliabile virilità: «Io paio maggiore, più giovane più scanzo: e non sarebbe donna, che mi togliessi danari di letto»⁶.

Il vecchio Gerasto della *Fantesca* sebbene ingannato da Essandro vestito da Fioretta, prova un amore passione potente, che innesca la forte gelosia della moglie Santina. Il racconto, con l'interpretazione del sogno premonitore, diventa l'indice del suo acceso desiderio:

Il gatto rosso sono io, ch'ardo per Bellina, cioè Fioretta, guardata da una cagna rabbiosa: questa è mia moglie, più rabbiosa d'ogni cagna, quando si partirà di casa, la goderò. Quel divenire maschio non posso pensar altro se non che la impregnarò d'un figlio maschio⁷.

Lessico e stile attingono al carattere umano, perché l'autore nel suo teatro di “parola” dà voce alla diversità dei personaggi. Così accanto a termini del gergo petrarchista inserisce il lessico plebeo in modo anche da delegittimare quel mondo⁸. Come nella *Mandragola* di Machiavelli in cui l'identità di ogni personaggio è costruita attraverso uno specifico linguaggio⁹. Della Porta diventa antipetrarchista sul modello di Berni, quando il vedovo e vecchio Argentoro descrive la moglie morta nella Commedia *La Turca*:

Ella aveva una fisionomia piuttosto di vacca che di donna; ma era asciutta che pareva il ritratto della peste, della carestia, gli occhi guerci spaventosi usciti fuori; [...] il mostaccio di babbuino, la carne dura e nera come storno; [...] era civetta in piazza, cicala in casa ed una cimese in letto, che attaccandosene una con il dietro non le mancava altro per essere diavolo¹⁰.

Viene ripreso il tema del carattere infernale delle mogli illustrato da Machiavelli nella novella *Belfagor*, ma è principalmente la donna anziana che viene mal vista, fino a essere identificata con un essere malefico, figura nettamente negativa, è dotata di una ragione minore e imperfetta ha una

⁵ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Clizia*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1977 atto IV, scena prima.

⁶ ID., *La Mandragola*, in ID., *Opere*, IV. *Scritti letterari*, a cura di Luigi Blasucci, con la collaborazione di Alberto Casadei, Torino, 1989, atto IV, scena ottava.

⁷ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., *La Fantesca*, p. 139.

⁸ Il dominio del comico sovente sconfinava in quello dello scurrile e dell'osceno. L'osceno, ovvero la rappresentazione del desiderio e degli atti sessuali con totale spregiudicatezza morale e linguistica (allusioni, giochi di parole, doppi sensi. Che si spiega con la componente edonistica e materialistica dominante in questa cultura (Aretino, Berni, Ariosto, Machiavelli).

⁹ Cfr. GIANCARLO ALFANO, CLAUDIO GIGANTE, EMILIO RUSSO, *Il Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 2016, p. 241: «L'innovazione linguistica e la carica di “realismo” sono i cardini della Commedia di Machiavelli, [...] perché l'autore riesce ad assorbire nel tessuto comunicativo della sua commedia un patrimonio letterario e municipale [...] parte viva della lingua colloquiale».

¹⁰ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. III.

natura concupiscibile che deve essere controllata, come la vedova Sostrata nella *Mandragola*: «una volta che muorsi el marito, resta come *una bestia*, abbandonata da ognuno»¹¹.

Nell'opera di Machiavelli la misoginia di frate Timoteo, nella sua espressione più deteriore, raggiunge livelli estremi: «E tutte le donne hanno poco cervello; e come ne è una che sappi dire dua parole, e se ne predica, perché in terra di ciechi chi v'ha un occhio è signore»¹². Quando la donna non è più giovane diventa soggetto di più aperta ostilità e dell'invettiva: le loro lacrime sono il puntello della finzione come sostiene Callifrone nella *Trappolaria*¹³.

La fortuna in Della Porta, come in Machiavelli, «è donna e amica dei giovani»¹⁴ e il «superar la fortuna non è altro che sopportare i suoi colpi»¹⁵. La metafora della fortuna-donna rivela un punto di vista particolare, in cui la grandezza dell'uomo non è più affidata alla razionalità ma alla forza del corpo e alla vitalità giovanile della passione. Le conclusioni delle commedie sanciscono infatti la vittoria dei giovani sugli anziani.

La fortuna per Machiavelli è «un fiume in piena»¹⁶, il fiume/Prologo dell'aportiano de *La Cintia*, che fa il suo ingresso in teatro con valore emblematico e irrompe con tutta la sua forza nella scrittura manieristica:

Onde qui tanti lumi? Che non so se questo apparato sia asceto al cielo per arricchirsi delle sue stelle, o se le stelle del cielo siano qua giù discese per illustrarlo. [...] O felici occhi miei quando [...] vedeste voi tanta bellezza di donne?

Il machiavellismo come strategia trasposta sul piano della conquista amorosa, con la tensione di infrangere le regole, si sposa con la non curanza delle convenzioni morali e sociali. La maggior parte delle Commedie di Della Porta si reggono su situazioni di frode a fini amorosi, che nel mondo mandragolesco rappresenta la proiezione dell'intelligenza che porta all'utile¹⁷. Il fine giustifica i mezzi, il desiderio umano legittima le relazioni, come nella *Chiappinaria* in cui vi è lo stratagemma ordito da un valletto e da un complice per permettere l'incontro amoroso tra una ragazza Drusilla e un giovane galante Albinio:

[...] Ecco la pelle, e mi sta così bene
Addosso, che par, che l'orso si sia
disorsato, per inorsar me, e fatti i bottoni, per
Poterli affibbiare¹⁸.

¹¹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *La Mandragola*, cit.

¹² *Ibidem*.

¹³ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. II, pp. 321-322: «Non vi muovono quelle lacrimucce di puttane. Non lo sapete che tutte le donne ne han dietro gli occhi una caraffina e le scaturiscono ad ogni lor posta? E, come non possono più aiutarsi con le parole, si aiutano con le lacrime?».

¹⁴ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il Principe*, in ID., *Opere politiche*, a cura di Mario Puppo, Firenze, Le Monnier, 1969, cap. XXV; lo stesso concetto Machiavelli lo ripete anche in una battuta della *Clizia*: «O fortuna, tu puoi pure, sendo donna, essere amica de' giovani» (atto IV, scena I).

¹⁵ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. II, *Olimpia*, atto IV, p. 75. Vedi anche *La Sorella*, vol. III, pp. 213-214: «È la fortuna per essere femina, è sempre instabile e incostante».

¹⁶ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Il Principe*, XXV, cit.

¹⁷ Cfr. GIORGIO INGLESE, *Mandragola di Niccolò Machiavelli*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, Le Opere, V, Torino, Einaudi, 2007, p. 448: «Fra questi uomini come cupidi, simulatori e vili, [...] l'unica forza regolatrice dei rapporti umani è l'utile».

¹⁸ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. IV, *La Chiappinaria*, Atto II, scena prima.

Mediante un'arte ricombinante di radici e prefissi le parole rivelano, con forti allitterazioni di suoni duri (rt), il senso del passaggio dell'uomo allo stato animale. L'amore diventa smania per il possesso carnale. La pelle dell'orso diventa la metafora di questo amore; anzi le due polarità uomo/orso dunque mente/corpo possono fondersi creando un'unità psicosomatica di rappresentazione scenica. Tra la Lucrezia di Tito Livio esempio di pudicizia e probità che si uccide per la vergogna per aver subito un rapporto sessuale contro voglia e, quella machiavellica della *Mandragola*, che tramuta la casualità in piacere, si situa la Drusilla della *Chiappinaria*, pienamente consenziente e complice dello stratagemma ordito per ingannare suo padre:

DRUSILLA O Cielo, che vedi la verità delle cose che la mia innocenza non resti incolpata dal vostro sdegno
 COGLIANDRO Chi ti sente così dire ti stimerebbe una Lucrezia romana
 DRUSILLA Non mi avete voi posta le guardie e le sentinelle per tutto?

Studio di fisiognomica e scienziato, Della Porta mostra una grande abilità nel moltiplicare travestimenti, nell'avvolgere e svolgere intrighi: i giovani che per amore non esitano a travestirsi nel sesso opposto, a ordire ogni trama per ottenere l'oggetto del loro desiderio¹⁹. Essandro, nella *Fantesca*, sotto l'abito di donna serve l'amata Cleria. Ma l'uomo che si trasforma in donna deve sempre dimostrare il suo vero genere sessuale, di qui il raddoppiamento di Essandro, che si finge fratello di Fioretta: «vestitomi delle mie vesti da maschio, passeggiandole intorno la casa, conobbi chiaramente che ella non poco godeva della mia vista»²⁰. La scena di agnizione raccontata da Gerasto («dico che era più maschio ch'io, tanto maschio che n'aresti fatto tre maschi») ²¹ alla moglie Santina, serve per allontanare ogni pericolo nel pubblico che la trasformazione in donna possa essere definitiva. Anche la *Mandragola* è una commedia tutta maschile; così si esprime il frate corrotto, per convincere il vecchio Nicia che si fa «imbrogliare», in preda all'ossessione che ottenebra la sua logica: «Voi vi beccherete un fanciullo maschio, e chi non ha non abbia!»²².

Cintia nell'omonima commedia di Della Porta è costretta ad indossare i panni di un uomo, perché vittima dell'inganno e della menzogna, dovuta agli stessi valori sociali:

Or mia madre [...] si voltò a Dio con i più efficaci prieghi [...] aggiungendo voti a voti e pregandolo che le concedesse un maschio. Ecco, s'ingravidava e partorisce me, nel cui picciol soggetto si vede raccolto un grande apparato di formidabili accidenti (...). Ella aveva determinato vincer l'impresa ad ogni modo, e, come prudente che era, s'aveva preparato una comare che le trovasse un maschio, per mostrarlo quel giorno ad Arreotimo. [...] Fu tale la sua accortezza che no lo fè accorger mai ch'io fussi femina²³.

Attua lo sdoppiamento in Amasia e da ingannata diventa ingannante. L'ideale della donna-uomo, la femmina educata ad avere mente virile, risulta in grado di comandare sui sentimenti di un uomo superando le differenze di genere. La virago Cintia combatte la battaglia feroce tra luce e buio, nel suo mondo patriarcale²⁴. La duplice identità della protagonista genera dialoghi polisemici e condivide i segni di riconoscimento maschili, secondo la mappa concettuale dei generi. Così nella

¹⁹ Gli scambi di persona che si verificano in campo sessuale fino ai limiti estremi della verosimiglianza è un elemento tipico della Commedia Rinascimentale.

²⁰ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. II, *La Fantesca*, atto I, scena prima, p. 114.

²¹ Ivi, atto quinto, scena quarta, p. 200.

²² NICCOLÒ MACHIAVELLI, *La Mandragola*, cit., atto III, scena dodicesima.

²³ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. II, *La Cintia*, Atto I, scena prima, p. 351.

²⁴ Ivi, p. 353.

tensione/finzione omologante aumenta la confusione che circonda la sua identità, dopo l'inganno di Amasio travestito da Cintio²⁵. Certo il travestimento trova la sua ragion d'essere anche nella finezza del linguaggio, che è esso stesso un travestimento e serve agli scopi e al climax che porta all'inganno, ma quello spazio notturno è condizionato da un altro inganno e l'identità apparente diventa altro rispetto all'autenticità dell'essere: (Erasto) Amo chi non so chi sia, son giaciuto con chi non conosco; e pien d'un vano amore, non so quel che desio²⁶. Con un'ambiguità voluta alla maniera di Machiavelli, l'inganno è un rimedio per chi inganna, ma anche per chi è ingannato ed è il mezzo con cui si ottiene il dolce fine desiderato:

Si suave è lo inganno
 Al fin condotto immaginato e caro,
 c'altri spoglia d'afanno,
 e dolce face ogni gustato amaro.
 O remedio alto e raro,
 tu mostri il diritto calle all'alme erranti;
 tu col tuo gran valore,
 nel far beato altrui, fai ricco amore,
 tu vinci sol con tua consigli santi,
 pietre, veneni e incanti²⁷.

Il motivo del travestimento come inganno per ottenere un incontro amoroso (*Mandragola-Chiappinaria-Cintia-Carbonaria*) si collega al concetto di seduzione come nel prologo della *Mandragola*:

Una giovane accorta
 Fu [...] molto amata
 E per questo ingannata²⁸.

Questo meccanismo viene esplicitato anche da Giacomino nella *Tabernaria*: «All'amante è lecito usar ogni astuzia e ogni inganno per conseguir la sua amata»²⁹. Il lauto banchetto metaforico metamorfizzato eroticamente nel linguaggio, in termini voyeuristici, amplifica la distanza tra amore e desiderio di possesso carnale- passionale:

GIACOMINO: Io fo un dolcissimo banchetto agli occhi miei, e godo di questi cibi c'ho desiato per lungo tempo; di quei cibi che non producono terra, acqua aere e Cielo.
 [...] O acerbetti pomi! E quanto mai negli orti Esperidi si produssero pomi così leggiadri.
 [...] Io moro considerando quei due pomi oggetto di tutti i miei pensieri, nido dell'anima mia³⁰.

È anche un "teatro del corpo" quello di Della Porta, caratterizzato dall'estetica della fame dell'eros, che trova riscontro anche in un'altra commedia *La Sorella*, dove si ritrovano le stesse manifestazioni e esternazioni di sentimenti³¹. Il nome Erotico, scopertamente allusivo del giovane protagonista, mostra il significato in funzione dei suoi modi e dei suoi comportamenti.

²⁵ Ivi, atto IV, scena settima, p. 417.

²⁶ Ivi, atto IV, scena quinta, p. 414.

²⁷ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *La Mandragola*, Canzone dopo il terzo atto.

²⁸ Ivi, *Prologo*.

²⁹ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. IV, *Tabernaria*, atto IV, scena nona.

³⁰ Ivi, atto III, scena prima.

³¹ Ivi, vol. III, *La Sorella*.

Il travestimento viene attuato anche come beffa, stratagemma per far trovare all'innamorato una persona diversa dal previsto, un uomo al posto di una donna, come nella *Clizia* (Machiavelli) e nella *Fantesca*, un inganno che raggiunge l'obiettivo e porta al fine desiderato: al ravvedimento il maturo spasimante. Perdere la testa per una donna più giovane non è disdicevole sul piano morale, ma pericoloso sul piano dell'andamento economico delle famiglie. Nel topos terenziano della fanciulla allevata da altri (*Clizia-Carbonaria-Tabernaria*) e povera, senza dote, si scopre inaspettatamente libera e di buona famiglia, Della Porta inserisce una variante nella *Carbonaria* in cui il vecchio, ricco e innamorato risulterà essere il vero padre della fanciulla.

Nella metamorfosi dell'immagine della donna Della Porta inserisce anche il paradigma della follia di ascendenza erasmiana, ma caricandola e animandola con una serie di figurazioni allegoriche introdotte dal dialogo di Momo (Dio della maledicenza) con la Verità, nella Commedia *La Furiosa*. Con un potenziamento retorico che rimanda a una semantica più sottile colloca il contesto della finzione teatrale nel "mondo alla rovescia":

Non mi mancherà oggi materia di ridere, di dir male e di schernirgli; che questa è la mia professione. Oh ecco uno sbarbato vestito di bianco, da donna! Chi può essere questa? Certo farà l'argomento. Or questa si che sarebbe bella: ch'una donna venghi a far l'argomento agli uomini e il mondo andasse al rovescio. Vo beffeggiarlo un poco³².

La verità fittizia della prassi comica ingloba l'uomo coinvolto nella fenomenologia dell'amore furioso. I protagonisti perdono se stessi e proiettano le loro forme in una dimensione larvale in cui la pazzia è un immenso turbine dell'immagine riflessa dell'amato³³. Nel prologo Della Porta ristabilisce la volontà di potenza dell'uomo e fluidifica nel sostrato comico la diversa stratificazione simbolica della commedia nella logica della derisione per utile e diletto del pubblico³⁴. Ma Momo e la Verità discutono sulla Commedia e sul comico fino a scambiarsi i ruoli. La Verità che entra in difesa della prassi comica è comunque un personaggio teatrale e in quanto tale rientra nella logica dell'utile e dell'intelligenza a essa applicata³⁵:

MOMO: Voi dunque la verità. Dunque siete la mia compagna, perché da voi non mi scompagno mai
 VERITÀ: e se tu qui sei per beffeggiargli, io qui per difendergli
 [...] VERITÀ: Non sai tu che quello (l'esercizio della Commedia) fa il tutto? Che sa mischiare l'utile al dolce? col piacere che s'ha della Commedia non gli par grave l'esercizio dell'eloquenza³⁶.

³² Ivi, vol. IV, *La Furiosa*.

³³ In sostanza la follia amorosa consiste nell'accettare di uscire da sé, di perdersi cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, a cura di Cesare Segre, Milano, Mondadori, 1976, XXIV, 1, vv. 7-8, p. 600: «E qual è di pazzia segno più espresso, / che, per altri voler, perdere se stesso», ricavata da Bembo, *Asolani* XXXIII.

³⁴ Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, cit., I, p. 460: Il comico non è «solo il riso [...] è una disposizione dello spirito, che consiste nel guardare con acuto interesse alle contraddizioni, i contrasti, i conflitti presenti nella società circostante e nello scoprirvi motivi di compiacimento e di divertimento». Il comico nasce dal distacco e dalla riflessione critica come in Machiavelli, che è alla base della moderna comicità.

³⁵ Cfr. EUGENIO REFINI, *Prologhi figurati: appunti sull'uso della prosopopea nel prologo teatrale del Cinquecento*, in «Italianistica», XXXV, 3, 2006, pp.80-81.

³⁶ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. IV, *La Furiosa*, Prologo, p. 105 Cfr. *Ibidem*: «La Verità: [...] La Commedia non è altro che lo specchio delle umane azioni».

Quindi analizza e mostra la verità effettuale machiavellica dei mezzi in cui l'uomo arriva a raggiungere i suoi fini, utilizzando il linguaggio della comicità. Ma come nella *Mandragola*, alcuni personaggi di Della Porta mettono in campo tutte le loro migliori energie per uno scopo greve e volgare: il soddisfacimento dell'amore sensuale; per cui si tratta di una comicità amara e spietata³⁷. Nel "mondo alla rovescia" della *Furiosa*, troviamo il vecchio impotente che trascura la moglie, fino a spingerla al tradimento. L'uomo scopre la tresca amorosa e chiude a chiave i due amanti. Nel racconto ai cognati con espressioni palesemente dantesche che richiamano l'adulterio, Della Porta gioca in maniera linguistico simbolica con l'intreccio verità/menzogna, tra istanze tragiche e toni ironici, della finzione letteraria:

MEDICO: non è maggior dolore che dire il vero e non essere creduto

COGNATI: non è maggior dolore che dire la bugia e volere che sia creduta per forza

MEDICO: Farò che lo vediate con gli occhi propri

COGNATI: l'hai tu visto con gli occhi tuoi?

MEDICO: Già non l'ho visto con i vostri

[...] COGNATI: ti diciamo che o vero o falso che sia non debbi far romore perché essendo vero quel che dici le corna che hai nel seno te le poni in fronte, [...] se quello che dici è falso te ne potremmo far patire la penitenza una di queste due non ti può mancare³⁸.

Per placare la gelosia del vecchio dottore, che inveisce con forti accenti misogini («È pazzo quell'uomo che crede che la donna si contenti di uno solo») viene congegnato un inganno con grande astuzia da una vecchia serva, che rientra nella concezione dell'intelligenza che porta alla frode, perché l'unica forza regolatrice dei rapporti è l'utile:

Con quanto bell'ordine ho rimediato al disordine! Ho ritrovata una chiave [...] con la quale il medico aveva serrata la moglie con il capitano e l'ho cavato fuori e in sua vece ci ho serrata la pazza. Or verrà con li cognati e dove penserà trovar la moglie in frode la troverà a scherzar con la pazza. [...] Ecco liberata la mia padrona dall'infamia e dalla morte³⁹.

Ma la gelosia è donna personificata nella sua essenza mostruosa, secondo le fonti classiche, fa il suo ingresso nel prologo della *Fantesca* con la «faccia pallida e macilente» e gli «occhi sbigottiti e fitti in dentro e coi giri d'intorno lividi» e si rivolge alle «nobilissime signore» per sconvolgere il «regno di Amore»:

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 quest'ultimo fine, vi amano, vi servono e vi adorano, e per voi spendono la robba, la vita e l'onore? Ma dopo aver acquistato, non vedete che quel desiderio a poco a poco viene a interpidirsi, a raffreddarsi, anzi a spegnersi in tutto⁴⁰.

L'amore visto nella sua fisiologica concretezza ha bisogno della Gelosia, che risulta il più utile ausilio e unico antidoto per il mantenimento del sentimento:

³⁷Cfr. ALBERTO ASOR ROSA, *Storia europea della letteratura italiana*, cit., p. 464: «Il comico machiavelliano disegna un mondo i cui orizzonti morali non comprendono più valore positivo alcuno. È come se la tanto conclamata solarità rinascimentale fosse arrivata a toccare un confine inesplorato, al di là della quale oscurità e amarezza prevalgono».

³⁸ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. IV, *La Furiosa*, atto V, scena prima.

³⁹ Ivi, scena seconda.

⁴⁰ ID., *Teatro*, cit., vol. II, *La Fantesca*, p. 107.

or ecco l'arte mia, ecco l'aiuto che vi porgo. Primo a questi svogliati gli propongo un rivale e gli lo dipingo di maggior valore di lui; poi subito gli avento al petto una di queste serpi, le quali scorrendogli per lo core, lo riempiono di glielo e di veleno, appresso sottentro con queste faci accese nel foco tartareo e l'accendo di fiamme cocenti e ardentissime e di passo in passo lo pungo con questi chiodi coltelli e stimoli; talchè in poco spazio gli riduco non solo nei primi amori ma più tosto in rabbie e furori e nella forma che voi mi vedete⁴¹.

Il Prologo dellaportiano si conclude con altre due personificazioni: Lo Sdegno e Amore incatenato.

Essendo la scortesia dell'amato troppo superba e villana e ch'io non basto, 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 più l'aveste udito. Questi sol vince Amore: vedete come preso e incatenato lo tragge nel suo trionfo⁴².

A parte una ripresa diretta del *Triumphus Cupidinis* di Petrarca, e del *Furioso* di Ariosto⁴³, sempre in ambito di collegamenti intertestuali con la commedia machiavelliana, da notare la Sofronia della *Clizia*, che usa anch'ella qualità umane e bestiali come la personificazione della Gelosia, per portare a compimento il suo inganno:

Chi già mai donna offende
A torto o a ragione folle è se crede
Trovar per prieghi o pianti in lei mercede
Come la scende in questa mortal vita
Con l'alma insieme porta
Superbia, ingegno e di perdono oblio:
inganno e crudeltà ne sono scorta;
e tal le danno aita,
che d'ogni impresa appaga il suo desio:
e se sdegno aspro e rio
la muove o gelosia, adopra e vede;
e la sua forza mortal forza eccede⁴⁴.

In questa stessa direzione ne *La Sorella* di Della Porta, la caratterizzazione psicosomatica della gelosia è collegata alla figura femminile, secondo una logica linguistica che fa anche appello ad immagini sovranaturali, emblemi-simbolo che diventano sentimenti permanenti e che generano nello spettatore l'esperienza estetica⁴⁵.

⁴¹ Ivi, p. 108.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando Furioso*, cit., XLII, 53,58.

⁴⁴ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Clizia*, cit., *canzona*, atto III.

⁴⁵ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. III, *La Sorella*, Atto IV, scena VIII: «SULPIZIA: or che lo sdegno mi ha tolto quel velo dagli occhi [...] ed ho conosciuto i tuoi tradimenti ti vo far ammazzare e poi ammazzarmi io ancora. Erotico: donna sdegnata è peggio che tigre». Cfr. atto I, scena seconda, la Balia racconta ad Erotico la gelosia di Sulpizia: «Che se gli occhi suoi si son scoloriti, e i giri d'intorno lividi, ricordatevi delle lacrime che gli avete fatto spargere e quanto il sonno è stato lontano da loro. Se il volto è pallido e sbigottito, e la morte vi ha spiegato le insegne sue, considerate i travagli e le pene che li date e il tossico di cui la nudrite».