

ELEONORA RIMOLO

*Aspetti dell'ambiguitas ne «La Cintia» di Giovan Battista Della Porta*

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

ELEONORA RIMOLO

*Aspetti dell'ambiguitas ne «La Cintia» di Giovan Battista Della Porta*

*Il seguente intervento mira ad una analisi contenutistica e comparatistica della «Cintia» di Giovan Battista Della Porta, commedia che rivela, tra le altre, la sana ambizione teatrale dell'autore, attestata su un fronte culturale aperto ad un uditorio ampio e indifferenziato. L'attività da commediografo di Della Porta fu dapprima un divertimento rispetto alle sue opere di natura scientifica, ma poi, come dimostra la Cintia, divenne ragionata sperimentazione: Della Porta cerca infatti di ammodernare il teatro secondo un'invenzione scenica e linguistica tutta nuova, rifacendosi alla Commedia Nuova di Menandro, a Epicarmo e a Plauto. Oltre a questi modelli evidenti e attestati, la «Cintia» mostra di avere dei legami innegabili con una delle opere più affascinanti, sebbene incompleta, dell'epoca flavia: l'«Achilleide» di Stazio. Sebbene nasca come un poema epico, il contesto metrico e contenutistico del poema staziano, molto letto nel '500, è epillico e alessandrineggiante, e l'intenzione di Stazio fu quella dichiarata di darsi in quel poema ad un'epica più leggera, slegata da ogni definizione rigida di genere letterario. L'ambiguitas che in maniera evidente lega le due opere in questione è però la presenza in entrambe di due protagonisti che fingono di avere un sesso opposto a quello che gli appartiene: nella «Cintia», infatti, Amasio è un giovane ragazzo sotto abiti di donna, mentre Cintia è una giovane innamorata sotto abiti maschili; allo stesso modo nell'«Achilleide», il giovane Achille è un ragazzo in amore che si finge donna, mentre Deidamia è una giovane donna vestita di abiti maschili. Nel corso del saggio verranno dunque analizzate le funzioni di questi singoli personaggi la cui ambiguità sessuale rivela un'ambiguità tutta di genere e cela un gioco di rimandi alla tradizione greca e latina, non solo limitatamente al genere puro della commedia.*

La fine del Cinquecento in Italia è stata un'epoca di notevole felicità creativa anche dal punto di vista teatrale: all'estro inventivo degli attori si associava la genialità degli scenografi, elementi che avrebbero fecondato in seguito la drammaturgia, la recitazione e in generale tutta l'arte teatrale dei maggiori paesi europei. Questo fervore viene però meno all'inizio del Seicento, caratterizzato dall'immobilismo e dal particolarismo. E ciò appare inspiegabile se si guarda alla situazione politica dell'Italia tra la fine del '500 e l'inizio del '600: perdura, infatti, la dipendenza dalla Spagna di gran parte dei Ducati e dei Regni della penisola, ma con l'inizio del nuovo secolo si avverte l'irreversibilità di tale situazione, e subentra un senso di immutabilità che in arte si traduce sia con una progressiva perdita della creatività e una certa atonia che con la caduta degli entusiasmi e delle fantasie della grande stagione rinascimentale. Ai drammaturghi che operano a cavallo tra i due secoli spetta il compito ingrato di definire una nuova idea di teatro che deve allontanarsi progressivamente dalla semplice imitazione dei temi e dei modi rinascimentali. Limitarsi ad una semplice *imitatio* porterebbe infatti solamente ad un inutile formalismo, e ad un patetismo esasperato dei sentimenti: quello che va cercato è invece l'impegno del lavoro ben fatto e la comunicazione con un più vasto pubblico. Il dato negativo che fa seguito a questa ipotesi è però l'isolamento di fatto in cui lavorano molti drammaturghi, che nella maggior parte dei casi si ignorano a vicenda, poiché operano in centri promozionali di attività artistiche isolati gli uni dagli altri, e chiaramente elitari. Questo ha causato la perdita di numerose opere che, non essendo fruibili al grande pubblico, sono state dimenticate. A tutto questo si aggiungono le diffidenze degli intellettuali del tempo nei confronti del lavoro degli attori e quindi la sfortuna scenica di alcuni testi poeticamente significativi<sup>1</sup>.

Le commedie di Giovan Battista Della Porta rivelano la sana ambizione teatrale dell'autore, attestata su un fronte culturale aperto a un uditorio ampio e indifferenziato, e quindi in linea con le esigenze dei drammaturghi del suo tempo. A metà tra ricapitolazione e consuntivo della tradizione primo-cinquecentesca e orecchiamento sagace del dinamismo dei primi comici dell'Arte, Della

---

<sup>1</sup> FEDERICO DOGLIO, *Storia del Teatro, Dal barocco al simbolismo*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 7-9.

Porta è interprete perfetto del tempo che vive. Alle sue commedie sono dedicati tre dei quattro tomi che compongono il quindicesimo volume dell'edizione nazionale delle sue opere curata da R. Sirri e che sono dedicati al *Teatro*<sup>2</sup>. Nonostante i primi biografi dell'autore, come Bartolomeo Chioccarelli o Pompeo Sarnelli, avessero attribuito al Della Porta circa trenta commedie, si ritengono autentiche le quattordici prese in esame nell'edizione nazionale<sup>3</sup>. Non è credibile che Della Porta considerasse un mero passatempo la stesura delle sue commedie, perché assorbito da opere maggiori quali quelle di ambito scientifico: sicuramente l'autore profuse tutto il suo impegno nel Teatro tanto quanto nel resto della sua produzione. Tuttavia che manchino dei testimoni autografi è un dato di fatto; a questo si aggiungono le numerose inesattezze e dimenticanze disseminate nei diversi testi e gli interventi arbitrati degli stampatori, spesso dettati da bigotte operazioni di correzione. Nonostante non sia possibile stabilire l'ultima volontà dell'autore, sono invece chiarissime le sue posizioni circa il comporre commedie: nei Prologhi del *La Carbonaria* e de *I Duoi fratelli rivali* (entrambe del 1601, come *La Cintia*), infatti, Della Porta si esprime *de arte componendi comoedias* e afferma che le *ombre di Menandro, di Epicarmo e di Plauto* sono il punto di partenza delle sue commedie, le quali però si muovono all'interno delle nuove coordinate del suo tempo, tra Manierismo e Barocco e in direzione di quella che sarà la Commedia dell'Arte. Ai modelli greci e latini di Menandro, Epicarmo, Plauto e Terenzio, Della Porta associa le esperienze rinascimentali dell'Ariosto, dell'Aretino e del Machiavelli, e delle farse giocose di Petro Antonio Caracciolo<sup>4</sup>. Tutto questo testimonia a sufficienza il suo impegno assolutamente non superficiale circa la commedia, che non di rado diventa un luogo in cui vengono discussi eventi storici o vengono sperimentate nuove forme teatrali. Della Porta, ad esempio, non scrive commedie che hanno un andamento narrativo stagnante, ma fonda i suoi dialoghi su battute argute e giochi verbali che rendono affascinante lo spettacolo e che accattivano l'uditore, cosa che all'autore appariva di primaria importanza per la riuscita della messa in scena dell'opera. Il tributo a Plauto è immediatamente ravvisabile anche nell'uso di nomi "parlanti", che testimoniano la natura non di certo dilettantistica dell'attività teatrale dell'autore<sup>5</sup>. Prendendo parte alla coeva diatriba sulla lingua, Della Porta inaugura e promuove una commedia incline alla sperimentazione linguistica, che contribuisce a consolidare l'idea che testo e rappresentazione costituiscano un binomio fondamentale, in cui il testo è concepito a priori come un supporto transitorio, avente come unica vocazione quella di "essere recitato". In particolare, la recitazione del testo de *La Cintia* è, come rivela lo stesso Della Porta nel prologo della commedia pronunciato dal fiume Sebeto (e tutto costruito sulla "grandezza della città" di Napoli), affidata ad una *compagnia di nobilissimi cavalieri che*

<sup>2</sup> Le *Commedie* sono raccolte in ordine cronologico, a partire dalle prime cinque: *L'Olimpia* (1589), *La Fantesca* (1592), *La Trappolaria* (1596), *La Cintia* (1601), *La Carbonaria* (1601). L'ultima commedia è datata 1616 e si intitola *La Tabernaria*. GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, a cura di RAFFAELE SIRRI, 15-I, *Tragedie*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000; 15-II *Commedie*, ivi, 2002; 15-III, *Commedie*, ivi, st. d.; 15-IV, *Commedie*, ivi, 2003. Raffaele Sirri, insieme con Gianvito Resta, Luca Serianni, Francesco Tateo e Maurizio Torrini, è membro del Comitato scientifico dell'Edizione Nazionale delle opere di Giovan Battista della Porta. Il primo tomo delle *Commedie* (ma secondo del vol. XV, dedicato al *Teatro*) contiene il testo delle prime cinque commedie menzionate preceduto da un'Introduzione del curatore.

<sup>3</sup> Dopo le edizioni di Gennaro Muzio e di Vincenzo Spampinato. Cfr. *Delle Commedie di Giovanbattista de la Porta Napoletano*, a Napoli, nella Stamperia di Gennaro Muzio, 1726 (14 commedie in quattro tomi); GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Le Commedie*, a cura di VINCENZO SPAMPANATO, Bari, Laterza, 1910-11 (solo otto testi in due volumi).

<sup>4</sup> ALBERTO GRANESE, *Le stelle erranti, Manieristi e moderni nella letteratura italiana*, Salerno, Edisud, 2005, pp. 41-42.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

vogliono recitar una comedia a queste bellissime gentildonne<sup>6</sup>, e non ad attori professionisti: è riconosciuto infatti che egli usasse far rappresentare privatamente le sue commedie, sebbene forse non tutte, dinanzi ad amici fidati e dotti che talvolta fungevano pure da attori. A metà tra opposizione al classicismo aristotelico e apertura a istanze irrazionalistiche e prebarocche, nella commedia dellaportiana si incrociano la ricchezza di movimento, l'inventiva linguistica, e il patetismo. Anche *La Cintia*, dunque, si caratterizza per lo stile magniloquente, fastoso, ma anche vivido e popolare, e si arricchiscono di una tipologia caricaturale e grottesca finanche esasperata.

Al di là dei legami dichiarati con la commedia plautina, ciò che è necessario rilevare, soprattutto a proposito di una commedia come *La Cintia*, tutta costruita sull'ambiguità di genere che causa l'intreccio, sono i più sottili rapporti della commedia manierista e barocca con la letteratura latina di epoca flavia, in particolare in questo caso con Stazio, e con la sua opera incompiuta, l'*Achilleide*. Innanzitutto vanno riconosciute alcune similarità dei due periodi storico-letterari, che sono accomunati dall'assenza di un ordine politico e sociale e quindi dalla perdita di un equilibrio che viene meno improvvisamente e in modo inequivocabile: dopo la morte di Nerone, che annunciava disordine, dal 69 al 96 a. C. si susseguono Vespasiano, Tito e Domiziano. In particolare, l'ultimo di questi tre imperatori, sotto il quale vive e opera Stazio, non è per nulla capace di mantenere un ordine coerente a Roma e il suo dispotismo getta un'ombra di profonda inquietudine sull'Impero<sup>7</sup>. Della perdita di certezze tra fine '500 e inizio '600 si è già detto: la sensazione è quella di non avere sicurezze, nonostante la rigidità che la Chiesa cerca di imporre. Quel che sembra realtà non corrisponde al vero: la ragione è insufficiente e la precarietà dell'umana esistenza si traduce in letteratura con l'assenza di un ordine logico e di un'aderenza netta e precisa ai generi canonici e ai modelli classici usuali. In entrambi i casi si assiste, dunque, alla stesura di opere in cui il conflitto interiore è il protagonista assoluto, e anche quando l'opera sembra compatta, stilisticamente cela delle incongruenze e delle commistioni di genere. Non è un caso che il gusto per il grandioso e per il patetico della *Tebaide* di Stazio fosse particolarmente amato dall'Ariosto e in generale stimato e seguito, sebbene con le dovute eccezioni, fino all'Alfieri, la cui *Antigone* è chiaramente ispirata al poema staziano<sup>8</sup>. Senza contare che le *Silvae* furono molto lette e stimate in epoca romantica, e che l'*Achilleide* fu il modello dichiarato dell'*Achille in Sciro* di Metastasio<sup>9</sup>. Imitazione e manipolazione dei modelli letterari precedenti, in entrambe le epoche, portano a esiti originali nella struttura e nello stile delle opere, anche nei casi in cui, a una prima lettura, l'opera appare semplicemente ossequiosa dei modelli classici, come nel caso de *La Cintia*. È curioso notare come per la critica entrambi gli autori, sia Della Porta che Stazio, per ragioni diverse, abbiano una produzione polarizzata: Della Porta è autore di trattatistica scientifica e autore teatrale, mentre Stazio è autore di poema epico e di componimenti d'occasione. Tuttavia, queste definizioni di genere non possono essere precise in entrambi i casi: la commistione e la sperimentazione, peculiare ad entrambi e frutto di due momenti diversi di crisi storico-politica, porta ad esiti ibridi ed ambigui che sono appunto l'*Achilleide*, per Stazio, e certe opere della produzione teatrale, sicuramente non canoniche e non convenzionali,

<sup>6</sup> GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, a cura di RAFFAELE SIRRI, *Teatro. II. Commedie*, Napoli, Istituto Universitario orientale, 1980, p. 348.

<sup>7</sup> RUURD R. NAUTA, *Poetry for patrons - Literary communication in the Age of Domitian*, (Mnemosyne Suppl. 206). Leiden: Brill, 2002, p. 203.

<sup>8</sup> Cfr. NORMAN H. ANDERSON, *The manuscripts of Statius*, V. III, Reception: the vitae ad accessus, Virginia, Arlington, MMIX, pp. 123-129.

<sup>9</sup> Un'esaustiva rassegna della produzione melodrammatica sulla saga di Achille a Sciro fra XVII e XVIII secolo si trova nel cap. I di PETER J. HESLIN, *The Transvestite Achilles. Gender and Genre in Statius' Achilleid*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 1-55.

bensi funzionali all'apertura verso il cammino che porterà alla Commedia dell'Arte. La natura ibrida del poema staziano, a metà tra epica ed elegia, e con la presenza imperante del modello delle *Metamorfosi* ovidiane, permette all'*Achilleide* di diventare in questo modo un modello non solo per l'epica successiva, ma anche per la lirica, nonché per il teatro tragico e comico<sup>10</sup>.

Stazio afferma di non voler raccontare solo di guerra (*plura vacant, Ach. I, v.4*<sup>11</sup>) e in questo modo preannuncia l'intreccio ambiguo di natura erotica che vedrà protagonista un Achille reso donna alla corte di Licomede, Re di Sciro (che non a caso viene descritto come *rex placidissimus*<sup>12</sup> secondo i caratteri plautini del *senex* gabbato, dal momento che non si accorge dell'inganno) a causa della spiacevole profezia di morte fatta alla madre Teti da Proteo<sup>13</sup>. Achille morirà e avrà gloria eterna proprio grazie alla guerra di Troia, ma Teti cerca in tutti i modi di salvarlo sottraendolo alle armi e pensa a un travestimento tutto degno del genere commedia. Anche i travestimenti di Cintia e di Amasio sono dovuti a un inganno ordito dai propri genitori per salvarli da un destino di povertà, nel caso di Cintia

CINTIA Sappi che quanto Ersilia, la mia madre, fu bella e nobile tanto fu poco agiata de' beni della fortuna; abbitava qui presso ad Arreotimo mio padre, il quale invaghitosi di lei corruppe la madre, le serve e tutti di casa con danari, e si godé di lei. Ella che ben sapea l'arte di rendersi altrui soggetto, mostrandosegli grata in ogni cosa e soggiogandolo con la sua bellezza, lo ridusse in poco tempo a tale che oltre di lei non vedeva, né sentiva altro diletto che di udirla ragionare e di averla sempre in braccio. Onde ella divenne il tutto; ed egli le promise liberamente che se di lei avesse avuto un maschio, che sommamente desiderava, la sposarebbe e la farebbe erede del tutto; ma partorendogli una femina, le donarebbe quattromila ducati, e del resto lascerebbe erede Sinesio, questo vicino suo grandissimo amico. Or mia madre, che altro non bramava che uscir di peccato e restituirsi nell'onore, si voltò a Dio con i più efficaci prieghi, con le più ardenti lacrime che mai uscissero da cor di donna, 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...<sup>14</sup>

e di morte preannunciata nel caso di Amasio

AMASIO Anzi per ingannar gl'inimici... Ma accioché sii consapevole del tutto e sappi dove aiutarmi, io ti dirò in somma tutto l'esser mio. Tu sai che siamo da Bologna della famiglia de' Malvezzi, principal in quella terra, e siamo ghibellini nemici affatto de' guelfi; e sai pur anco che l'una fazione cerca distrugger l'altra, e principalmente ne' Mafolti, per estirpar in tutto le famiglie. Piacque a Dio, dopo molto tempo avendolo desiderato, dar a Pedofilo mio padre me unigenito, e temendo della mia vita contro di cui fusse tessuto alcun laccio da' guelfi, diede nome di essergli nata una femina e mi vestí da femina; né tenendosi così sicuro, mi mandò qui in Napoli ad allevarmi, e non potendo patir che vivesse da lui lontano, se ne è venuto a viver qui meco<sup>15</sup>.

Cintia, infatti, è stata costretta dalla madre a fingersi uomo dal momento che suo padre le aveva promesso tutta l'eredità se la donna gli avesse partorito un maschio; mentre in caso contrario avrebbe dato loro una piccola somma, essendo la donna una semplice schiava, e avrebbe offerto la rimanente eredità al suo vicino e amico Sinesio. Amasio, invece, viene fatto credere donna perché il

<sup>10</sup> RENÉE UCCELLINI, *L'arrivo di Achille a Sciro, Saggio di commento a Stazio Achilleide 1, 1-396*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, pp. 50-53.

<sup>11</sup> PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, a cura di GIAMPIERO ROSATI, Milano, BUR, 1994, p. 74.

<sup>12</sup> Ivi, I, v. 845, p. 144.

<sup>13</sup> Non a caso l'attribuzione della profezia a tale divinità marina ricorre soltanto in Stazio: lo spunto è da indicarsi forse in Ov. *Met.* XI, vv. 221 ss.

<sup>14</sup> GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro. II. Commedie*, cit., pp. 352-353.

<sup>15</sup> Ivi, p. 361.

padre Pedofilo temeva per la sua vita: di famiglia ghibellina bolognese, egli temeva che i guelfi avrebbero ucciso il suo unico figlio maschio, e così lo inviò a Napoli sotto le sembianze di una bambina. Se il travestimento di Achille riesce alla perfezione perché il *puer delicatus* ha ancora sembianze androgine, e in questa età di transizione dalla *pueritia* alla *iuventus* la *virtus* non ha ancora preso il sopravvento sul *decor*<sup>16</sup>, quello di Cintia riesce perché allo stesso modo, fin da bambina, la piccola viene sottratta alle attività prettamente femminili come il cucito o le lettere e viene educata alle armi e ai cavalli, riuscendo perfettamente nell'impresa, anzi superando in virtù il suo compagno di dottrina Erasto, del quale da ragazza si innamora perdutamente:

CINTIA Maggiori ne udirai. – ... Venuta ch'io fui all'età convenevole, Arreotimo mi mandò alla scuola con Erasto, figlio di Sinesio, acciò, per essere amendue d'una istessa età, l'emolazione avesse me spronato agli studi. Apparai lettere, e le mani nate alla conocchia e all'aco rivolsi a maneggiar cavalli e armi e tutte quelle arti che rendono illustre un cavaliere, non lasciandomi superar da Erasto, anzi lasciandomelo dietro di gran lunga. Lodava molto mio padre quest'amicizia, veggendolo ornato di tante lettere e di tante buone creanze, anzi non voleva ch'io trattassi con altro che con Erasto; onde nacque tra noi una amicizia strettissima, trattandosi fra noi di risoluzioni onorate, di desiderî di belle imprese e d'esser compagni a gran fatti...<sup>17</sup>

Allo stesso tempo però, Achille, a dispetto del travestimento favorito dall'età, non ha un aspetto del tutto femminile, e ciò è tra l'altro provato sia dall'estemporanea e astuta invenzione, da parte di Thetis, di una sorella di Achille («*Hanc tibi ait «nostris germanam, rector, Achillis / (Nonne uides ut torua genas aequandaque fratri?) tradimus [...]*» *Ach. I, vv. 350 ss.*)<sup>18</sup>, sia dal fatto che il re Licomede non viene persuaso tanto dall'abilità della ninfa nel travestire il figlio, quanto dal fatto che la sua *fraus* è quella di una dea, e perciò irresistibile (*quis divum fraudibus obstet?* *Ach. I, v. 364*)<sup>19</sup>. Amasio, d'altro canto, non ha altro di donna che l'imperfezione di correr col suo desiderio<sup>21</sup>: il *furtum* nel suo caso riesce perché egli si sforza di esser donna pur di rimanere accanto a Lidia, la sua dolce amica di cui è innamorato, e che però è invaghita di Cintia, credendolo Cintio. Proprio come Achille con Deidamia, Amasio accetta il suo *habitus* femminile solo in vista di un più agevole approccio con Lidia, anche se, come preannunciato dal padre, *l'avea vestito da donna per tenerlo ristretto sotto le leggi di donna, ma l'abito non fa l'uomo*<sup>22</sup> e, allo stesso modo di Achille, Amasio attraverso l'esperienza dell'*eros* diventerà *vir*, spogliandosi delle inutili vesti femminili. L'inganno ai danni di Erasto è quello tipico della commedia plautina (pensiamo alla *Casina*, dove avviene una medesima sostituzione di persona nel contesto dei doveri coniugali): innamorato di Amasio, che egli crede essere Amasia, chiede a Cintia (che egli crede Cintio) di aiutarlo, e così la giovane dice di portargli di nascosto Amasia ogni notte, ma in realtà è lei stessa a giacere con lui – essendone come già detto perdutamente innamorata – , praticando un foro nella parete tra le due case, quella di Cintia e quella di Erasto (altro evidente elemento plautino, dal momento che su una tresca realizzata grazie al buco nella parete si snoda la trama del *Miles gloriosus*). L'intreccio si complica dal momento che Lidia, amata segretamente da

<sup>16</sup> GIAMPIERO ROSATI, *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica «en travesti»*, in PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 15.

<sup>17</sup> GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro. II. Commedie*, cit., p. 353-354.

<sup>18</sup> PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 106.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> GIAMPIERO ROSATI, *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica «en travesti»*, in PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 20.

<sup>21</sup> GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro. II. Commedie*, cit., p. 365.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

Amasio, è innamorata di Cintia, credendolo un uomo. Amasio cerca di distoglierla da quel sentimento in ogni modo, ma *amor non ascolta consiglio*<sup>23</sup>, e così Amasio decide di aiutare Lidia a conquistare Cintio, ingannandola doppiamente, nella speranza di poter avere un approccio con lei che vada al di là dei baci affettuosi che l'amica le dà inconsapevole (*Quanto sarei felice se quei baci, che mi dà pensandosi che sia donna, me li desse nella mia forma!*<sup>24</sup>). Il gioco degli equivoci è dunque al centro della narrazione, tanto nella commedia dellaportiana quanto nel poema staziano: entrambi gli autori conducono man mano il lettore alla scoperta dell'inganno, e il campo semantico di quest'ultimo, l'apparenza, l'identità incerta e il travestimento farsesco (*tacitus sibi risit Ach. I, v.602*)<sup>25</sup> hanno un tale spazio nel poema di Stazio da renderlo una vera e propria commedia degli equivoci (o almeno per quel che concerne l'episodio del soggiorno a Sciro, che rappresenta in ogni caso tutto quanto è stato scritto dall'autore). I personaggi hanno sicuramente dei caratteri comici, e comiche sono alcune delle situazioni descritte<sup>26</sup>, come ad esempio la presenza di Achille alla cerimonia in onore di Bacco e Arianna chiaramente vietata agli uomini (e di cui Achille si beffa)<sup>27</sup> o l'incapacità di Achille di danzare al passo con le fanciulle della corte alla presenza di Ulisse e Diomede<sup>28</sup>, senza contare che ci sono analogie indiscutibili tra le due agnizioni: sia ne *La Cintia* che nell'*Achilleide* la funzione rivelatrice del *furtum* e lo scioglimento dell'intreccio avviene grazie alla figura del padre (Arreotimo, padre di Cintia, Pedofilo, padre di Amasio, e Licomede, padre di Deidamia), il quale viene a conoscenza del legame tra i due amanti e del frutto del loro amore (sia Cintia che Deidamia infatti faranno nascere un bambino). Questa è una conclusione tipica delle commedie afferenti al genere della Commedia Nuova o a quello della commedia plautina<sup>29</sup>: è la prova di quanto l'*Achilleide* sia un'opera polifonica e ambigua, caratterizzata dalla *varietas* di forme e contenuti tanto quanto la commedia dellaportiana, sulla quale influiscono i modelli greci e latini non soltanto relativi al genere commedia *tout court*<sup>30</sup>. Non è poi certo un caso che per quanto concerne l'episodio a Sciro Stazio avesse preso come modello un testo drammatico, gli *Skyrioi* di Euripide, perduti ma nei quali riconosciamo tutti gli elementi analoghi al poema staziano e alla commedia di Della Porta, tra cui la peripezia conclusa dall'*anagnorisis*, cioè dal riconoscimento finale come colpo di scena che risolve l'intreccio, consuetudine del teatro comico costruito sui meccanismi dell'intrigo<sup>31</sup> (anche se gli *Skyrioi* sono una tragedia, è riconosciuta l'influenza esercitata da Euripide sul teatro comico)<sup>32</sup>. Anche l'*Eunuchus* di Terenzio è una commedia dalla quale sicuramente Stazio e Della Porta attingono per quanto concerne il travestimento che permette l'ingresso in casa tra le donne (Achille

<sup>23</sup> Ivi, p. 366.

<sup>24</sup> Ivi, p. 370.

<sup>25</sup> PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 126.

<sup>26</sup> Sui caratteri comici di alcuni personaggi e situazioni dell'*Achilleide* richiamava l'attenzione ALFRED KÖRTE, *Euripides' Skyrioi*, in «Hermes» 69, 1934, p. 6.

<sup>27</sup> PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 126.

<sup>28</sup> «Tunc uero, tunc praecipue manifestus Achilles / Nec seruare uices nec bracchia iungere curat; / Tunc molles gressus, tunc aspernatur amictus / Plus solito rumpitque choros et plurima turbat» (*Ach. I, vv. 835-838*, ivi, p. 144).

<sup>29</sup> ERICH BURCK, *Die «Achilleis» des Statius*, in *Das römische Epos*, hrsg. Von Elfriede Burck, Darmstadt, 1979, n.15, p. 356.

<sup>30</sup> GIAMPIERO ROSATI, L'«*Achilleide*» di Stazio, un'epica «en travesti», in PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 25.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> FRIEDRICH SOLMSEN, *Zur Gestaltung des Intrigenmotivs in den Tragödien des Sophokles und Euripides*, in «Philol.» 87, 1932, pp. 1-17.

ed Amasio)<sup>33</sup>. Altro modello comune e fondamentale per il tema dell'*ambiguitas* sessuale in entrambi gli autori è sicuramente l'Ovidio delle *Metamorfosi*: pensiamo al mito di Ermafrodito, ma anche ai diversi miti in cui viene descritto il passaggio dall'uno all'altro sesso (Tiresia, Ifis, Ceneo, Sitone)<sup>34</sup>. Appare dunque logico a questo punto che sia Ovidio che Stazio che Della Porta, partendo da generi differenti descrivano fenomeni sfuggenti ed indefiniti, non solo concernenti strettamente l'ambiguità di tipo sessuale ma anche privilegiando, rispetto alla realtà oggettiva, le sue zone indistinte, marginali: questi sono atteggiamenti significativi del "manierismo poetico" staziano, che caratterizza in varie forme tutta l'età imperiale<sup>35</sup>. Allo stesso modo, e per le medesime ragioni, il *corpus* teatrale di Della Porta, nel quale emergono diverse forme del comico in polifonia, diventa un emblema della cultura manieristica tra fine '500 e inizio '600: i caratteri polimorfi, la tendenza alla carnevalescenza, la commistione di generi opposti in una fusione coerente e originale sono tratti comuni ad entrambi i "manierismi"<sup>36</sup>. Sia nell'*Achilleide* che ne *La Cintia* ad un primo *furtum*, consistente nel travestimento e nel cambio temporaneo di sesso dei protagonisti, si associa l'insorgere di un altro inganno, che è quello amoroso: Achille si innamora di Deidamia, così come Cintia di Erasto e Amasio di Lidia (oltre ad Erasto, vittima di un inganno suo malgrado, e innamorato di Amasio). Di tutti questi amori clandestini viene informata sempre e solo la nutrice, figura tradizionale nella commedia di *consua* di tali legami erotici proibiti<sup>37</sup> (*unam placet addere furtis / altricem sociam Ach. I, vv. 669 sg.*<sup>38</sup>) e protagonista dell'agnizione nel caso de *La Cintia*: è la balia infatti che parla ad Arreotimo per evitare il peggio, cioè che Cintia muoia nello scontro inevitabile con Erasto, che si sente tradito ed offeso dal suo amico Cintio, dopo aver scoperto che la donna che giaceva con lui non era certamente Amasia

ARREOTIMO Ed è vero quanto mi dici? BALIA: Io v'ho narrato appunto tutto il fatto, onde nelle mani vostre sta la morte e la vita di mia figliuola<sup>39</sup>.

Anche la figura del padre è similmente presentata nell'*Achilleide*, ne *La Cintia* e nei comuni modelli classici della commedia latina: anziani, bonari e paciosi Licomede padre di Deidamia, Pedofilo padre di Amasia, Sinesio padre di Lidia e di Erasto e Arreotimo padre di Cintia hanno i tratti tipici del *senex pius*<sup>40</sup> (dopo essere stati gabbati, o aver gabbato nel caso di Pedofilo e di Arreotimo) che, risolto l'intrigo e scoperto l'inganno sceglie di dare una risoluzione positiva

<sup>33</sup> Si veda il confronto istituito in RIPOLL-SOUBIRAN fra la scena in cui Thetis presenta al sovrano il figlio travestito da donna e quella dell'Eunuchus terenziano in cui Parmenone presenta alla cortigiana Taide il giovane Cherea travestito da eunuco. In FRANÇOIS RIPOLL, *Réécritures d'un mythe homérique à travers le temps: le personnage de Pâris dans l'épopée latine de Virgile à Stace*, «Euphrosyne» n.s. 28, 2000, pp. 83-112; FRANÇOIS RIPOLL, *La découverte d'Achille à Scyros dans l'Achilleide de Stace (I, 841-885): De l'iconographie à l'anthropologie*, «Latomus», 71.1, 2012, pp. 116-132; e JEAN SOUBIRAN, *Ulysse navigateur (Stace, Achilleide, I, 691-694)*, in Jacqueline Champeaux-Martine Chassignet (edd.), *Aere perennius. En hommage à Hubert Zehnacker*, Paris, 2006, pp. 657-664.

<sup>34</sup> GIAMPIERO ROSATI, *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica «en travesti»*, in PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 29.

<sup>35</sup> vd. ERICH BURCK, *Vom römischen Manierismus*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971.

<sup>36</sup> Sulla varietà caleidoscopica delle forme e dei contenuti in Della Porta vd. ACHILLE MANGO, *La commedia di lingua nel Cinquecento*, Milano, Lerici, 1966.

<sup>37</sup> GIAMPIERO ROSATI, *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica «en travesti»*, in PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 32.

<sup>38</sup> PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 130.

<sup>39</sup> GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro. II. Commedie*, cit., p. 429.

<sup>40</sup> GIANFRANCO NUZZO, *Introduzione a PUBLIO PAPINIO STAZIO, Achilleide*, Palermo, Palumbo, 2007, p. 30.



all'intreccio attraverso il raggiungimento del lieto fine. Anche Licomede, infatti, sebbene l'*Achilleide* prosegua dopo la rivelazione del *furtum*, non si oppone all'amore tra Achille e Deidamia così come non impedisce la partenza di Achille per la guerra di Troia: egli infatti si lascia piegare dal timore del volere divino (*obvius ire / tot metuit fatis*, *Ach.* I, vv.914-915<sup>41</sup>), oltre che da quello di ritardare una guerra che riconosce mossa per una giusta causa<sup>42</sup>. La conclusione della commedia dellaportiana e del poema staziano (sebbene incompleto, anche se l'episodio di Sciro, probabilmente l'unico ad avere tratti comico-elegiaci, si compie e si conclude) è caratterizzata in entrambi i casi dall'affrancamento dei personaggi da questa condizione scomoda di *ambiguus* e dalla realizzazione della propria reale natura, sessuale ed esistenziale: Achille si riappropria della sua virilità e parte per la guerra, dopo aver visto nascere il frutto del suo amore con Deidamia<sup>43</sup> così come Amasio riacquista la sua identità maschile sposando Lidia

PEDOFILO Or di quel parentado che voi me prima ricercavate, io ne ricerco voi; e dove volevate dar Erasto ad Amasia mia, or vorrei dar Amasio a Lidia vostra. SINESIO Pedofilo mio, vuol la legge che, negandoti un amico un piacere, possi tu giustamente a lui negar il medesimo piacere: avendomi voi negato la vostra figliuola per mio figlio, è giusto e convenevole che vi nieghi la mia figliuola per vostro figlio<sup>44</sup>.

mentre Cintia finalmente viene data in sposa ad Erasto

CINTIA Conosceva io che il mio ardire era troppo di desiderarvi; e troppo ostinata nell'amarvi, dubitava che la candidezza della mia fede, la qual non volli né col pensiero macchiare di un picciol neo di suspizione, non fusse mai per esservi cara abbastanza; però ricorsi agl'inganni. ERASTO Orsú, andiamo a casa, non tardiamo a dar cotal contentezza a mio padre, che con somma allegrezza vi sta aspettando<sup>45</sup>.

partorendo poco dopo un bambino:

DULONE Padrone, allegrezza allegrezza! SINESIO Io so meglio di te. DULONE Questa non la potete sapere, ché in casa voi non sète stato ed ella è accaduta or ora. SINESIO Orsú, dimmi che cosa? DULONE Cintia ha partorito un bel bambino<sup>46</sup>!

Sono dunque questi gli essenziali tratti comuni a queste due opere dell'ambiguità di genere, scritte in un'epoca altrettanto ambigua e non priva di contraddizioni e zone d'ombra, che si riflettono sulla scelta degli stili e dei modelli di entrambi gli autori; tuttavia, come abbiamo visto, non c'è un'aperta rivolta contro quei modelli: sia Stazio che Della Porta sono assolutamente fedeli ai propri "classici" e in entrambi agiscono la commedia Nuova e quella latina (oltre che l'elegia e il modello ovidiano, soprattutto in Stazio). Piuttosto gli autori tendono a mettere in discussione tali modelli dall'interno, esasperandoli, associandoli, mescolandoli e deformandoli fino a farne nuova

<sup>41</sup> PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 148.

<sup>42</sup> GIANFRANCO NUZZO, *Introduzione* a PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 30.

<sup>43</sup> «Turre procul summa lacrimis comitata sororum / Commisumque tenens et habentem nomina Pyrrhum / Pendebat coniunx oculisque in carbasa fixis / Ibat et ipsa freto, et puppem iam sola uidebat. / Ille quoque obliquos dilecta ad moenia uultus / Declinat uiduamque domum gemitusque relictæ / Cogitat: occultus sub corde renascitur ardor / Datque locum uirtus» (*Ach.* II, vv. 23-30, PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, cit., p. 156).

<sup>44</sup> GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro. II. Commedie*, cit., p. 440.

<sup>45</sup> Ivi, p. 438.

<sup>46</sup> Ivi, p. 441.

materia<sup>47</sup>. I manieristi attingono a una tradizione illustre di cui non conservano più lo spirito e il cui patrimonio di temi e di stili si converte in un grande repertorio da riutilizzare in combinazioni inedite, attraverso variazioni molto complesse e stratificate, che però sono testimonianza diretta della trasformazione e dell'evoluzione della storia umana, di cui la letteratura ne è a suo modo sempre il massimo cantore.

---

<sup>47</sup> Sirri a tal proposito, nella parte conclusiva della Premessa all'edizione delle *Commedie*, parla di «polivalente ingegno». Ivi, p. XVIII.