

GIORDANO RODDA

Fisiognomica, pedanteria e capitani spagnoli.
«La Fantesca» di G.B. Della Porta come laboratorio comico

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]

GIORDANO RODDA

Fisiognomica, pedanteria e capitani spagnoli.

«*La Fantesca*» di G.B. Della Porta come laboratorio comico

L'intervento prende in esame alcuni aspetti dell'opera teatrale di Giovan Battista Della Porta evidenziandone il ruolo centrale nell'evoluzione della commedia erudita napoletana tra Cinque e Seicento; in particolare viene analizzata La Fantesca (1592) per rilevarne le influenze bruniane, la relazione con le accademie, lo stretto rapporto con gli interessi scientifici di Della Porta e infine l'influenza sugli epigoni e sulle caratterizzazioni della Commedia dell'Arte.

Da una parte, il problema delle frasi *tranchant* è che finiscono con il semplificare eccessivamente i termini di una questione; dall'altra rischiano di far dimenticare ciò che precede e che segue quelle parole tanto efficaci. Perciò, quando nel fondamentale prologo de *Gli duoi fratelli rivali* Giovan Battista Della Porta si riferisce alle sue commedie come «scherzi della sua fanciullezza¹», il pericolo è che le fiere rivendicazioni della propria grandezza di autore teatrale finiscano con il rimanere sullo sfondo; oppure – ciò che più importa ai fini del nostro discorso – che a passare inosservato sia uno stile metaforico particolarmente rivelatore, soprattutto quando il partenopeo dice di considerare la peripezia, nell'economia della commedia, «spirito dell'anima che l'avviva e le dà moto²», con tutto il piglio del filosofo naturale intento a osservare un fenomeno fisico per la sua Accademia dei Segreti. E sarebbe un peccato, considerando quanto già visto e scritto su come possano risuonare in un'efficace armonia i due ambiti maggiori in cui Della Porta ha dato la prova del suo genio, cioè la scienza umana e il teatro³.

Per buona parte dei commentatori, *Gli duoi fratelli rivali* condivide la palma di più riuscita tra le commedie dell'aportiane insieme con *La Fantesca*, pubblicata come terza opera drammatica nel 1592, quando il suo autore ha già cinquantasette anni⁴. Il riferimento agli «scherzi della fanciullezza», al di là di ogni prevedibile intento autoderogatorio secondo la prassi, è comunque un dato di fatto: il nucleo dell'opera – destino comune a gran parte del teatro di Della Porta – risale forse a diversi decenni prima⁵. Già notissimo in Europa almeno per la *Magia naturalis* (ripubblicata nel 1589 nella

¹ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Gli duoi fratelli rivali*, in ID., *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2002, vol. III, p. 14.

² *Ibidem*.

³ A proposito del rapporto tra il teatro di Della Porta e i suoi testi scientifici, si vedano tra gli altri MICHELE RAK, *Modelli e macchine del sapere nel teatro di Giovan Battista Della Porta*, pp. 387-415, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, atti del Convegno «Giovan Battista della Porta», Vico Equense-Castello Giusso 29 settembre - 3 ottobre 1986, a cura di Maurizio Torrini, Napoli, Guida, 1990 e LINA BOLZONI, *Teatro, pittura e fisiognomica nell'arte della memoria di Giovan Battista Della Porta*, in «Intersezioni», VIII, 1988, pp. 477-509.

⁴ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *La Fantesca comedia di Giovanbattista De La Porta Napolitano*, Venezia, Gio Battista Bonfadino, 1592.

⁵ Come si dirà più avanti, la *Fantesca* appare un testo, a differenza dell'assai più matura *Gli duoi fratelli rivali*, ancora sospeso tra la commedia classicheggiante e la nuova commedia erudita, come dimostrano anche gli echi dei *Suppositi* ariosteschi e perfino della *Calandria*, a segnalare una scrittura evidentemente precoce. Sul teatro dell'aportiano e le sue vicende compositive un testo di grande importanza resta quello inglese di LOUISE GEORGE CLUBB, *Giambattista Della Porta, dramatist*, Princeton, Princeton University Press, 1965, che fa del resto affidamento a un saggio datato ma ancora prezioso di Francesco Milano, che rifacendosi al Sarnelli

sua seconda edizione in venti libri) e del *De humana physiognomonia* (1596), solo dopo ripetute insistenze il napoletano decide di dare alle stampe le sue prove teatrali, comunque già circolanti con un discreto successo, iniziando con l'*Olimpia* nel 1589 seguita poi dalla tragicommedia *Penelope* nel 1591⁶. Ma è proprio un elemento della *Fantesca* a confermarci che le commedie di Della Porta non sono rimaste dimenticate sul proverbiale scaffale dello studio a prendere polvere. Nella settima scena del quarto atto, Pantaleone, uno dei due capitani spagnoli, fa riferimento alla conquista spagnola del Portogallo del 1580⁷, dandoci un termine *post quem* quasi certamente ancora troppo prudente, visto che anche le altre commedie mostrano chiare le tracce di un lavoro certosino di riscrittura e limatura⁸. Quanto le revisioni dell'aportiane siano puramente cosmetiche o attualizzanti – e quanto invece vadano a mutare intimamente alcuni degli aspetti più rilevanti dell'opera – è un interrogativo affascinante a cui forse non si è ancora data una risposta soddisfacente, anche per via del peculiare lasso di tempo tra la data di composizione e la pubblicazione effettiva per volontà dell'autore.

Per il già maturo Della Porta si tratta comunque di giorni tutt'altro che oziosi. Nel 1589 Della Porta e Tommaso Campanella si incontrano più volte a Napoli, fino a dar vita a un confronto pubblico di larga eco sull'origine delle proprietà occulte presso il convento di San Domenico Maggiore⁹. Il 1592, in particolare, è un anno cruciale: Giordano Bruno – che Della Porta non cita mai, ma a cui forse allude in un passo dell'*Ars reminescendi*¹⁰ – viene denunciato dal Mocenigo¹¹; giusto un mese prima, mentre la *Fantesca* viene data alle stampe, lo stesso Della Porta ha i suoi personali problemi con il tribunale dell'Inquisizione di Venezia, che gli nega la pubblicazione della *Fisionomia umana* e dà il via a un periodo di rapporti piuttosto tesi¹². È significativo notare come tra il

sostiene: «Avrebbe quindi il D. P. scritta questa commedia [*Olimpia*] insieme con la *Cintia* e la *Fantesca*, quando non aveva ancora quindici anni, prima cioè del 1550, anno in cui, componendo la *Magia* in latino, si mostrava e si dichiarava già conoscitore erudito della letteratura classica» (FRANCESCO MILANO, *Le commedie di Giovanbattista Della Porta*, in «Studi di letteratura italiana», vol. 2, p. 314).

⁶ Proprio nell'avviso ai lettori del *Barbarito alla Penelope* si parla delle «altre sue spirituali e le commedie, che sono: *La Fantesca*, *Lo Spagnuolo*, *Il Negromante*, *L'Astrologo*, *L'Alchimista*, *Il Pedante*, *La Notte*, *La Cintia* e *La Strega* che è pur sua, e va stampata sotto il nome di Mario Carduino» (GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Teatro*, cit., vol. I, p. 9).

⁷ «Y yo tambien me he hallado en la conquista del reyno de Portugal, y por merced de mis grandes y señalados servicios, Su Majestad me tiene aquí entretenido con paga conveniente a mi persona» (GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Gli duoi fratelli rivali*, in ID., *Teatro*, cit., vol. II, p. 184). Sugli elementi politici del teatro di Della Porta e altri esempi di attualità storica, nel *Georgio* e nei *Duoi fratelli rivali*, veda anche LOUISE GEORGE CLUBB, *Ideologia e politica nel teatro dell'aportiano*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, cit., pp. 417-438.

⁸ Si pensi ad esempio all'*Astrologo*, citato più avanti, già presente nell'elenco del *Barbarito* ma non edita fino al 1606, vicenda a cui certo non è estraneo il fatto che nel 1586, per via di una denuncia anonima, Della Porta e Tansillo furono sottoposti a un'inchiesta da parte del tribunale dell'Inquisizione di Napoli, conclusasi con l'obbligo di astenersi dai «giudicii» di natura astrologica per cui era ben noto.

⁹ Cfr. LOUISE GEORGE CLUBB, *Giovambattista Della Porta, drammatist*, cit., pp. 29-31.

¹⁰ «Si vanta Seneca aver recitato duecento versi latini, ch'allora gli fussero stati detti, dove alcuni n'han recitato le migliaia a dritto, a roverso, e interpellati e di quel modo che li son stati chiesti. Anzi han fatto non poche volte arrossire i compositori, che recitando, in presenza di signori, versi, orazioni ed altre loro composizioni, l'han recitati subito e fatto credere che più anni prima l'avean visti altrove. Li sono stati prestati libri per poche ore, che, restituendogli, l'hanno recitate due o tre mila cose notabili lette in quelli» (GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *L'arte del ricordare*, a cura di R. Sirri, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1996, pp. 55-56).

¹¹ Per la vicenda del processo di Bruno cfr. GIORDANO BRUNO, *Un'autobiografia (1592-1600)*, a cura di Michele Ciliberto, Roma, Castelvetti, 2013.

¹² Cfr. la voce di RAFFAELLA ZACCARIA, GIOVANNA ROMEI, *Della Porta, Giovambattista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, vol. 37, pp. 170-182, e PAOLO PICCARI, *Giovan Battista Della Porta: il filosofo, il retore, lo scienziato*, Milano, Francoangeli, 2007, pp. 26-27.

1596 e il 1601, con un'unica eccezione per l'edizione italiana della *Fisionomia umana* – uscita peraltro sotto lo pseudonimo di Giovanni de Rosa in qualità di traduttore – il partenopeo decida di mantenere un silenzio che stride con l'iperattività degli anni precedenti; un atteggiamento che è difficile pensare non influenzato dalle contemporanee vicende di Bruno e Campanella. Del resto è stato più volte dimostrato come *Lo Astrologo*, la commedia dellaportiana dedicata all'astrologia *iudiciaria* e ai suoi inganni, dichiaratamente ispirata al *Negromante* ariostesco e al suo scetticismo, sia in buona parte una sorta di palinodia dei più rischiosi momenti dell'indagine scientifica dell'autore, nel tentativo di riguadagnare la credibilità e l'autorevolezza di un intellettuale organico di fronte all'occhio vigile delle gerarchie ecclesiastiche.

Ma sarà bene tornare all'anno in cui *La Fantesca* esce dalla tipografia. Facile farsi sedurre dalla tentazione di indebite sopravvalutazioni sui legami che intercorrono tra l'attività letteraria e quella scientifica di Della Porta, lusinga derivata anche dal semplice dato quantitativo: con quattordici commedie, due tragedie e una tragicommedia, il partenopeo, al di là dell'autovalutazione, è con Giovanni Maria Cecchi uno dei più prolifici autori di tutto il Cinquecento. Eppure il rapporto esiste, inteso come *trait d'union* tra due diversi aspetti dell'interesse nutrito da Della Porta verso la prossemica del corpo in ciò che lo circonda. Un senso del moto e dei volumi che si può esprimere anche attraverso il gioco combinatorio del palcoscenico, dove i ruoli codificati dei personaggi appaiono come il corrispettivo teatrale di una realtà fenomenica articolata e conoscibile: un teatro del mondo insomma che va ricondotto a un numero limitato di tipi, senza che questo si traduca in caratterizzazioni troppo ingessate ma, al contrario, fornendo la base per l'eccezione e la variazione¹³.

La sommaria analisi del testo della *Fantesca* dimostra come tutta la commedia possa concepirsi come una sorta di complesso laboratorio, dove alle storte e agli alambicchi del naturalista si sostituiscono, o più propriamente si sovrappongono, gli artifici del letterato. Negli anni in cui il modello della commedia erudita cinquecentesca – malgrado le innovazioni apportate, Della Porta le rimane sempre almeno formalmente fedele – comincia a subire i colpi sempre più vigorosi sferrati dalla commedia all'improvvisa, il partenopeo si ritaglia il ruolo di custode del classicismo, rifacendosi in modo dichiarato sia ai modelli più vicini nel tempo (*La Fantesca* deve molto, com'è naturale, sia alla *Calandria* che ai *Suppositi*) che all'originale fonte plautina (in particolare la *Casina*). Alla libera improvvisazione oppone la forma; alle farse in tre atti la solida struttura in cinque. Eppure il successo dell'opera, che a dispetto di una partenza forse meno trionfale rispetto alla *Trappolaria* è stato ben più solido e continuo fino a tempi molto recenti, fa intuire come non sia possibile considerarla una semplice, stanca riproposizione di intrecci già visti; e in verità le variegiate correnti che la attraversano sono orientate con mano sicura, anche quando inconscia, dall'indole speculativa dellaportiana.

L'assurdità di un'ipotetica rivendicazione di autonomia dell'opera teatrale di Della Porta rispetto a quella scientifica è chiara già dal Prologo, affidato alla Gelosia:

¹³ Esempio su questo punto Barberi Squarotti: «[...] il significato e l'originalità del teatro di Della Porta nascono al di là di schemi, strutture, determinazioni e rigorose scelte di situazioni e di personaggi chiusi nella fissità delle loro funzioni e degli svolgimenti stabiliti a priori, senza sorprese e novità. Se le funzioni attribuite ai vari personaggi scattano con perfetta regolarità secondo quanto è stabilito dalle norme del genere, all'interno di esse, soltanto dopo che lo schema sia stato fornito in tutta la sua più regolare ovvietà e prevedibilità, ecco che si operano gli scarti, si compiono le variazioni, si attuano le invenzioni» (GIORGIO BARBERI SQUAROTTI, *Della Porta o il teatro del mondo*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, cit., p. 442).

So ben ch'ogniun di voi che mi vedrà così vestita di giallo, con faccia così pallida e macilente, con gli occhi sbigottiti e fitti in dentro e co' giri d'intorno lividi, con questi 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 commedia che aspettavate¹⁴.

Non si tratta di rilievi casuali o di una descrizione limitata a riecheggiare ciò che lo spettatore può vedere davanti ai suoi occhi: sono, invece, i tratti distintivi dell'umor collerico che caratterizza la prima scena dell'opera, il dialogo tra la gelosa serva Nepita ed Essandro, ancora travestito da Fioretta e oggetto suo malgrado delle mire amorose del "vecchione" Gerasto, il quale con lui ha sostituito proprio l'antica amante Nepita. Subito fa la sua comparsa un vocabolo cruciale come "sembianza" e l'apparente violazione del codice lieto della commedia. Nella *Fisionomia dell'huomo*, a proposito del colore "livido" e "pallido" Della Porta ricorda che

Aristotele scrivendo ad Alessandro l'ammonisce che si guardi da huomo livido giallo, perché è molto inchinato a vitii, e alla lussuria. [...] Dice Losso mai haver veduto huomo pallido che non fusse inchinato ad esser'ingannevole, e maligno. Questo color pallido, o livido per consenso di ciascuno, è segno d'invidia¹⁵.

[...] E scrivendo ad Alessandro Aristotele, disse: Coloro c'hanno grande gli occhi, e principalmente se fussero lividi, sono sernza vergogna, pigri, e inobedienti¹⁶.

Il giallo¹⁷, soprattutto se è pallido, è il colore di Mercurio, come vediamo nella *Celeste fisionomia*:

Dice Tolomeo che Mercurio essendo orientale è caldo, ed essendo occidentale è secco. Alcuni giudicano più tosto freddo e secco, onde per la siccità si fa il corpo magro, e senza grassezza, macilento, e per la soverchia siccità gl'occhi si fanno incavati, e posti in dentro, così le labbra sottili, e la voce sottile, gl'occhi gialli, son tinti di colera, e ciò viene dalla soverchia siccità, come sono gli occhi caprini¹⁸.

Ma non è che un primo rilievo: l'importanza del corpo, sia nella sua collocazione all'interno dello spazio teatrale che preso singolarmente come oggetto d'esame, è manifesta e ripetuta in tutti gli atti della *Fantesca*, con un'attenzione che tradisce lo sguardo di chi ha passato molti anni a studiare la fisionomia degli uomini e delle bestie, nel tentativo di individuare i segni che tradiscono le varie disposizioni dell'animo ed elaborando un lessico espresso da fattezze che non possono essere messe in discussione¹⁹. In questo caso, a solleticare l'interesse verso il teatro – e in particolare quello classicheggiante, dove camuffamenti e agnizioni guidano i personaggi perfino nel superamento della stessa identità di genere o di caratteristiche apparentemente immutabili, come l'età – può aver contribuito la presenza dei codici del travestimento e il ruolo che l'aspetto ricopre nel dipanarsi degli intrecci. D'altronde i molteplici inganni che animano l'intreccio sono,

¹⁴ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *La Fantesca*, in ID., *Teatro*, cit., vol. II, p. 104.

¹⁵ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Della fisionomia dell'huomo*, Napoli, Longo, 1598, p. 89.

¹⁶ Ivi, p. 173.

¹⁷ Un altro illustre esempio di eccesso di "collera gialla" per motivi di gelosia è quello di Orlando pazzo nel *Furioso*, analizzato da Rinaldi in RINALDO RINALDI, "Mai senza finzion non si favella". *Lettura di Orlando furioso*, in *Prospettive sul Furioso*, a cura di Giorgio Bàrberi Squarotti, Torino, Tirrenia, 1988, pp. 51-86.

¹⁸ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Della celeste fisionomia*, Napoli, Scoriggio, 1614, p. 46.

¹⁹ In questo senso va anche la valutazione dell'opera fisiognomica di Della Porta in una direzione prettamente semiotica; cfr. COSIMO CAPUTO, *Un manuale di semiotica del Cinquecento: il De humana Physiognomonia di Giovan Battista della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, cit., pp. 69-91.

soprattutto, inganni del corpo: non soltanto i più che tradizionali travestimenti di Essandro e di Panurgo, ma in particolare la deformazione grottesca che attraversa Morfeo, personaggio che a un tempo sembra partecipare della ghiottoneria rabelaisiana e dell'espressionismo del *Candelaiio*: la lingua di fuori, gli occhi stralunati come un impiccato (una vera ossessione per Della Porta), la faccia sconcia, la “lupa” che addirittura farebbe vedere le ossa. E ancora: secondo Narticoforo, Gerasto è «gracilescente, col collo obtorto, con oculi prominenti, strabbi e di color fosco»²⁰, mentre Gerasto stesso, nel tentativo di rivendicare la sua identità, si descrive come «grasso, collo torto, naso schiacciato, colorito»²¹; Narticoforo, col suo eloquio pedantesco, descrive Gerasto a Dante come «un uomo solo, vecchio, decrepito, veternoso e silicernio»²², e così via. È evidente come la descrizione, qui, sia debitrice della pratica sistematicizzante per la tassonomia e l'elencazione, una deformazione professionale che rivendica il manifesto inganno per chiunque sia capace di coglierlo: non è un caso che gli assurdi scambi di persona funzionino solo nel momento in cui Panurgo, vero camaleonte della scena, riesce ad adattare o far adattare le sue e altrui fattezze al carattere e all'indole, mostrando quell'estremizzazione dell'elemento classico – il travestimento, il riconoscimento – che permette a Della Porta di muoversi nell'alveo della commedia erudita e a innovarla senza uscire dai suoi binari. Ed è qui che sta il cuore della questione, cui non sarà alieno il fatto che Gerasto è medico e che nel testo appaia anche una figura in qualche modo scollegata dalle altre, quella dello Speziale; di fatto il veicolo che permette a Della Porta di mettere in ridicolo le aberrazioni di un approccio non sistematico al problema della salute umana.

Sempre in questa logica, un altro meccanismo ricorrente nella *Fantesca* è l'insistito zoomorfismo, che non può stupire chiunque abbia potuto ammirare il vasto corredo iconografico dei trattati dellaportiani di fisiognomica, dove a ogni fattezza umana è abbinata la xilografia di un animale a suggerire di conseguenza un immediato paragone tra le caratteristiche fisiche e le doti morali. Santina, la moglie di Gerasto, per il marito è una cagna, poi una cicala; Pelamatti nega di avere «ciera di cornacchia»²³, ma secondo Morfeo ha un «visaccio da bufalo»²⁴. Nel suo sogno, raccontato nella settima scena dell'atto secondo, Gerasto immagina di essere un gatto rosso e sua moglie ancora una cagna furibonda:

GERASTO (*credendosi solo*) Questa mattina al far dell'alba ho fatto un sogno giocondissimo. Parevami che fossi divenuto un gatto rotto che avemo in casa, e stava innamorato d'una gatticella detta Bellina, e questa era guardata da una cagna rabbiosa. Parevami che la cagna si partisse, la gattolina veniva a me, e mentre la facea miagolar come fossi mezzo gennaio, pareva che divenisse maschio come io. Ecco la cagna, la gatta fugge: così mi sveglio. Son stato strologando gran pezza che può significare, e l'interpreto così. Il gatto rosso son 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 divenir maschio non posso pensar altro se non che la impregnarò d'un figlio maschio. Or me ne vo in casa, che questa mattina mia moglie disse volersi partire, ed il mio sogno arà effetto²⁵.

L'identità di cagna sarà rivendicata dalla stessa Santina sul finire dell'opera, quando minaccia di mozzare il naso al marito proprio come fosse un cane rabbioso. Incidentalmente, il tema del sogno

²⁰ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *La Fantesca*, in ID., *Teatro*, cit., vol. II, p. 172.

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 176.

²³ Ivi, p. 136.

²⁴ Ivi, p. 138.

²⁵ Ivi, p. 139.

venne trattato con notevole impegno dal Della Porta anche dal punto di vista dello scienziato naturale, a partire dal capitolo *Somniorum interpretationis ars ex similitudine desumpta* nel primo libro della *Phytognomonica*²⁶, per poi virare verso un più ortodosso studio della correlazione tra i tipi di cibi consumati e i sogni della notte, già presente nella *Magia naturalis*²⁷. I sogni abbondano nelle commedie dellaportiane, da *Lo Astrologo* a *Gli duoi fratelli rivali*, a significare la presenza di una dimensione esterna dove le vicende della commedia vengono rielaborate e modificate, tra la bonaria presa in giro e la sensazione che ci sia qualcosa di più: una sorta di contro-palcoscenico dove la rigida gabbia del rapporto causa-effetto può subire inconsuete violazioni²⁸.

Torniamo alle analogie tra uomo e animale. Queste investono anche la sfera nominale, culminando nell'immagine del servitore di Narticoforo, Granchio, ispirazione per continui equivoci: «va', Granchio, corrier veloce mio che corri all'indietro»²⁹, «come avessi cento mani e cento piedi, tutti adopro in servizio del mio padrone»³⁰, «se tu avessi tanto camminato quanto hai parlato, saresti giunto prima; ma non è meraviglia, ché i granchi hanno due bocche, una innanzi e un'altra dietro»³¹. Abbiamo già visto Morfeo campione della deformazione grottesca: quasi si trasforma in bue a causa della testa di vitella cotta che mangia, non visto, una volta che la beffa ai danni di Gerasto è andata in porto («scostatevi da me, che con le corna non vi balzi nell'aria») ³². È chiaro: la presenza della fisiognomica e della medicina è in gran parte antifrastica e ironica. Non si può ignorare il fatto che a volte essa sembra essere stata collocata a bella posta come una sorta di messa in burla – anche tralasciando gli intenti palinodizzanti – degli stessi trattati dellaportiani. Eppure non va dimenticato che lo sguardo del naturalista Della Porta è quello di un uomo del Cinquecento che comincia a sentire le suggestioni del meraviglioso, piuttosto che il rigore che sarà proprio della nuova scienza galileiana. Gli accostamenti paiono pertanto assumere un doppio valore, quello dichiaratamente comico e quello didascalico-conoscitivo, nella divulgazione di principi universali che – se pure portati all'eccesso dalla deformazione parodica e dalla peculiare strategia compositiva del teatro di

²⁶ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Phytognomonica*, Rouen, Berthelin, 1588, pp. 18-19.

²⁷ Nell'edizione 1610 della *Fisonomia dell'huomo*, la seconda, Della Porta si esprime infatti così, con chiaro intendo palinodico per la sua attività divinatrice all'interno del primo capitolo, *Che molte scienze divinatrici sieno vane, false, e perniziose, e quanta sia grande l'eccellenza della Fisonomia, come nata da principii naturali*: «Nel tempio d'Esculapio dormendo gli infermi, gli erano rivelati i rimedii a loro opportuni. E l'esercito di Alessandro essendo per varii morbi presso ad essere estinto, e dissipato, per il rimedio che lor dimostrò Dionisio in sogno, guarì subito. I Lacedemonij dormendo del tempo di Pasife, havevano in sogno il vero governo di quel popolo. E nelle historie sacre leggiamo Gioseffo, e Daiello esser stati interpreti di sogni regali. Ma questa maniera d'indovinare, non è per ciaschedun huomo, ma per coloro che castamente, e religiosamente vivono, lontani dal commercio, dove si vede quanto gran parentando, e amicitia habbi l'anima nostra co 'l cielo, che nel sogno se fa quasi partecipe della divina gratia, per essernogli rivelati i celesti secreti. Ma perché a tutti non è lecito poggjar tanto alto, se non a quel che sono aiutati dal divino favore, molti si sono affaticati in vano e ne sono riusciti bugiardi al mondo, e al fin han conosciuto che il credere a sogni, è un sogno» (GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Della Fisonomia dell'uomo*, Napoli, Carlino e Vitale, 1610, p. 4).

²⁸ «Non bisogna, signora, aver tema de' sogni, che nascono in noi da quelli effetti che sommamente temiamo e desideriamo. Se i sogni riuscissero, io sarei felice. Quante volte mi son sognato con voi e non mi è riuscito?» (GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Lo Astrologo*, in ID., *Teatro*, cit., vol. III, p. 358); «Gran meraviglia ch'essendo gionto a quel segno ove solo aspirava il cor mio, non sento quell'allegrezza che devrei; né ho passata notte più fastidiosa da che nacqui. Avendo gli occhi rivolti alle prime passioni, non l'ho mai chiusi né verso l'alba riposai molto: sogni, ombre, larve e turbolenze m'avean inquietato l'animo, e tutti i sogni son stati travagli di Carizia. Mi destava per non comportargli, e pur dormendo sognava travagli. Veramente i travagli son ladri del sonno» (GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Gli duoi fratelli rivali*, in ID., *Teatro*, cit., vol. III, p. 88).

²⁹ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *La Fantesca*, in ID., *Teatro*, cit., vol. II, p. 151.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² Ivi, p. 153.

Della Porta –sono tanto reali sulla scena quanto lo possono essere le leggi della fisica. L’animale di Della Porta insomma non esaurisce la sua funzione in un semplice discorso identitario; ha una valenza sia fisica che morale. Sarebbe interessante a questo proposito indagare le convergenze non solo con il Bruno del *Candelaio* – già più volte riconosciute, con passi che sono di fatto malcelate citazioni, come il conto delle nerbate per Manfurio e per Narticoforo – ma anche quello dei dialoghi speculativi; in particolar modo ovviamente lo *Spaccio della Bestia Trionfante*. È difficile dare un giudizio definitivo sulle affinità tra i due, se mai davvero si conobbero, l’uno “accademico di nulla academia” e l’altro instancabile organizzatore e membro di cenacoli, dai Secreti agli Oziosi; ma l’orizzonte a cui si guarda è in gran parte lo stesso, figlio dei bestiari moralizzati e della zoomorfia come stampella della strategia mnemonica, per un repertorio iconografico in grado di spingersi al di là della metafora verso il simbolo e il significato più nascosto³³.

Anche sul piano linguistico, *Candelaio* e *Fantesca* racchiudono in misura differente i semi della sperimentazione. Più ribelle e spregiudicata, come è chiaro, quella di Bruno, che con il *Candelaio* dà vita a un *unicum* nel panorama tardocinquecentesco quasi programmaticamente irripetibile, tra il dilagare dei paratesti in una *wunderkammer* sfacciata e compiaciuta e la bruciante amoralità dei suoi personaggi³⁴; ma interessante anche in Della Porta, che in quanto apologista della restaurazione neoclassica deve muoversi entro recinti ben più stretti, ma che non rinuncia per questo a scene che appaiono poco addomesticate e, sebbene formalmente inattaccabili, con un sentore non del tutto ortodosso, puntando non tanto sulla mescolanza tanto cara a Bruno ma sull’accostamento di tessere diverse, di cui nessuna può assurgere al ruolo di principale. Tale condizione si riflette nella trama delle opere, dove sul palco sembra dominare, più che un vero e proprio vortice, una simultaneità frazionata nel susseguirsi delle scene³⁵. La moltiplicazione delle agnizioni e la complicazione dell’intreccio, la cui forza centrifuga si esprime attraverso la sostanziale indipendenza dei personaggi fino a quando non entrano in gioco le tangenze necessarie ai fini della trama, porta ad esempio nella *Fantesca* a vedere sul palco non uno, ma due pedanti: uno fittizio, interpretato da Panurgo nel ruolo di Narticoforo, e l’altro reale, Narticoforo stesso, intenti a muoversi su due binari linguistici apparentemente simili ma in realtà con sottili differenze, laddove il primo (quasi un’anticipazione dell’altro) si limita a ricalcare i consueti stilemi latineggianti, mentre il secondo mette in mostra tutto il suo arsenale: citazioni complete, invocazione di varie *auctoritates*, eloquio latino che si spinge addirittura ai confini del macaronico, precisazioni minuziose sulla grafia dei vocaboli, in esibita dissonanza con il gergo furbesco dei malviventi napoletani di cui si serve Essandro. Anche in questo caso Della Porta dosa gli ingredienti del comico dapprima con una certa misura, per volgerli poi alla costruzione di un crescendo e infine di un *climax*: è la scena – la quarta del quarto atto – in cui Narticoforo e Dante, uno dei due capitani spagnoli, si parlano sostanzialmente in tre lingue, spagnolo, italiano e latino, con Della Porta che a beneficio della comprensione del pubblico modera

³³ Su questo cfr. Sirri nell’introduzione a GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *Ars Reminescendi*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1996.

³⁴ Cfr. GIORDANO BRUNO, *Il Candelaio*, in ID., *Opere italiane*, a cura di Nuccio Ordine, Torino, UTET, 2002.

³⁵ Come rileva Sirri a proposito di questo stile fatto di accostamenti e, nei fatti, di appiattimento (ma forse è più proprio parlare di un’omologazione conscia verso una lingua uniforme di teatro), «[...] in Della Porta più che di incastro si tratta di semplice aggiunta a sviluppo orizzontale, senza né alti né bassi, dove il toscanismo si affianca al napoletanismo al venezianismo allo spagnolismo, e Dante incrocia Giordano Bruno, Petrarca Ludovico Ariosto; dove nel breve giro di una battuta di monologo o di dialogo l’autore accosta a ciglio asciutto vocaboli e morfologie di diversa provenienza, tutto abbassando al grado semantico minimo» (RAFFAELE SIRRI, *L’artificio linguistico delle commedie di Giovan Battista Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell’Europa del suo tempo*, cit., p. 491).

solo di poco gli eccessi pedanteschi. Allo stesso modo la sfida tutta spagnola tra i due capitani – tipologia di personaggio che il partenopeo accoglie e umanizza sensibilmente – si serve dell’equivoco linguistico per trasformare l’annunciato duello in un accordo tra commilitoni³⁶.

Il successo di un’opera stratificata come *La Fantesca* – che come si è detto accoglie, all’interno di una cornice di rigore classico, molti semi della sua stessa rovina o perlomeno mutazione – passa poi attraverso le prove degli emuli minori di Della Porta nel *coté* partenopeo nell’ambito dell’Accademia degli Oziosi, come Francesco d’Isa, Giulio Cesare Torelli, Fabrizio Marotta, Filippo Caetani, con alterni risultati. Caetani, ad esempio, scrive *Li due vecchi* adattando *La Fantesca*, ma privandola dell’esuberanza linguistica e dell’icasticità dei personaggi; la stessa sorte di altre commedie dell’aportiane. Lo *status* di reliquia di queste opere – ben diverso da quello dell’originale – è in gran parte ciò che fa ammettere nel 1615 a Giulio Cesare Capaccio la superiorità della Commedia dell’arte rispetto alla commedia erudita, ormai priva della linfa che Della Porta, seguendo la sua indole più che le dichiarazioni d’intenti, aveva saputo introdurre³⁷.

A dispetto dei tardi imitatori, non si può comunque sottovalutare il ruolo del partenopeo e in particolare della *Fantesca* nell’evoluzione del teatro che nasconde contenuti più stratificati e riflessioni già in direzione del barocco, seppur nell’*hortus conclusus* della commedia erudita che non cessa di guardare a Plauto e Terenzio, nonché ai loro più vicini epigoni. Si è capito come parlare di “commedia degli equivoci” (e per di più *en travesti*) non sia affare da poco quando l’autore è Della Porta. I collaudati e in apparenza innocui giochi di scambio di persona sono il veicolo di un’osservazione acuta, che ha il suo corrispettivo negli studi dove il corpo è lo specchio dell’anima. Apparenza e realtà sono il terreno della commedia e soprattutto del teatro che si appresta a diventare barocco; ma anche della fisiognomica. Ecco dunque che il comico, lungi dall’essere una forma deteriorata di teatralità, dimostra ancora di poter veicolare non soltanto un contenuto erudito, ma una visione del mondo in grado di prestarsi efficacemente alla riflessione sull’identità di un io sempre più frammentato e sulla difficoltà nel distinguere tra la maschera e il volto. Il susseguirsi dei travestimenti e il parossismo dello scambio di persona arrivano, nella *Fantesca*, al loro momento *clou* nel surreale dialogo a tre tra Gerasto, Narticoforo e Panurgo, con ciascuno dei primi due convinto che Panurgo sia l’altro: di fronte a questa dissoluzione dell’identità, Panurgo non può che prodursi – sorta di «io sono colei che mi si crede» – in una dichiarazione emblematica: «Io son chi piace essere a me»³⁸, e poi, beffardamente: «fatevi tre pezzi di me, ed ogniuno si pigli la parte sua»³⁹.

³⁶ Sull’uso e il significato dello spagnolo nelle commedie di Della Porta cfr. TERESA CIRILLO, *Lo spagnolo nelle commedie di Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell’Europa del suo tempo*, cit., pp. 533-591.

³⁷ Il testo della lettera di Capaccio (GIULIO CESARE CAPACCIO, *Epistolarum liber primus*, Napoli, Carlino, 1615, pp. 77-79) è raccolto in BENEDETTO CROCE, *I teatri di Napoli. Secolo XV-XVII*, Napoli, Pierro, 1891, p. 81, e offre anche un esempio delle polemiche contro l’uso della lingua spagnola in commedia: «Tu hai perfettamente ragione intorno alle commedie. Meglio rappresentano gl’istrioni che non scrivano i commediografi. Intendo, i nostri commediografi... a che introducemmo il Napoletano, che goffamente parla nel suo dialetto, e, mentre chiacchiera con basso discorso e cade nel plebeo, col suo sordido carattere offusca di spiacevole nube la festività della commedia? Che discorsi mostruosi si fanno fare al Pedagogo, discorsi che neanche la stessa Pedagogia udì mai? A che lo Spagnuolo, la cui lingua non è nota a tutti e che è preso da costumi, che non sono i nostri? [...] Le azioni sono freddissime. Poggiano sempre sui servi, sui naufragii. L’inutilità delle scene, i soliloquii, la sfrontatezza delle serve e dei parassiti, m’annoiano, m’uccidono, mi consumano. Tutto è affettazione. E quando la frase comica è languida, non ferisce, non punge, io m’irrito in tal modo che straccerei tutte le commedie».

³⁸ GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA, *La Fantesca*, in ID., *Teatro*, cit., vol. II, p. 186.

³⁹ *Ibidem*.

A proposito di Lope de Vega e di Corneille, Giulio Ferroni ha scritto che «il «rapporto tra la realtà e la maschera rinvia alla sostanza “comica” dell’arte teatrale: l’artificio, la finzione, la maschera, con la loro funzione di produrre illusione, si installano in una diversione dell’esperienza, in uno spazio “comico” che per sua natura diverge dalla stessa natura di verità, di autenticità, di serietà che può caratterizzare la materia rappresentata»⁴⁰. E questo non può che essere tanto più vero per Della Porta, costantemente impegnato al di là e dentro la sua attività letteraria a indagare sugli intimi legami che uniscono l’indole umana al suo aspetto esteriore. Allo stesso modo è difficile collocare in maniera univoca i personaggi della *Fantesca* in un unico orizzonte di riferimento, considerato che, per fare un nome, il protagonista Essandro è in grado di calibrare con molta perizia a seconda dell’interlocutore il proprio registro linguistico ma anche le emozioni; tanto che il gioco di specchi rischia di travolgere lo spettatore meno attento e colpevolmente convinto di potersi basare sulla prevedibilità degli archetipi. Su tutti è proprio Panurgo, etimologicamente il “capace di ogni di cosa” (nonché il nome, naturalmente, dello spiantato chierico sodale di Pantagruel) a brillare come artista della metamorfosi; tanto che quando alla fine, con una decisa virata, da astuto servo di Essandro Panurgo si rivela come il suo commosso padre, si è portati a credere che sia un’ennesima burla e a dar ragione a Gerasto e Narticoforo, intenti a trovare giustificazioni sensate alla citazione di particolari della vita di Apollonio che solo un fratello potrebbe conoscere.

Non è il caso di spingersi a dichiarare che la maggiore familiarità di Giovan Battista Della Porta con la forma comica e non con il tragico, meno frequentato, derivi soprattutto dal maggior spazio di manovra – anche speculativa – che la commedia è in grado di garantire. È certo però che nel laboratorio de *La Fantesca* meccanismi già stranoti e collaudati vengono investiti di un gusto nuovo, che non è ancora barocco ma, sotto il tranquillizzante potere del riso e il rispetto della forma, nasconde già i segni della crisi.

⁴⁰ GIULIO FERRONI, *La realtà e il suo doppio: forme del comico barocco*, in *Il comico: forme e situazioni*, 2012, Catania, Edizioni Del Prisma, pp. 222-223.