

CARLO FANELLI

Galilei teatrante? «Argomento e traccia d'una commedia» di Galileo Galilei

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]

CARLO FANELLI

Galilei teatrante? «Argomento e traccia d'una commedia» di Galileo Galilei.

«Il buon insegnamento è per un quarto preparazione e tre quarti teatro». In questo noto aforisma Galileo Galilei attesta l'utilità dell'arte teatrale nell'ammaestramento dottrinale e ne palesa, altresì, una tensione verso il suo esercizio. A comprovare ulteriormente tale considerazione, oltre alla prossimità con Ruzante e l'impianto "teatrale" del Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo, restano anche l'Argomento e traccia d'una commedia, su cui s'intende riportare attenzione. In tali «abbozzetti», infatti, Galilei esibisce una buona conoscenza della prassi comica coeva ed una perizia nella scrittura teatrale più che speculativa che li rendono ancora di grande interesse.

Scenari o tracce di commedia

Nel 1611 Flaminio Scala pubblica *Il teatro delle favole rappresentative*, raccolta di cinquanta scenari che non è solo il compendio dell'attività teatrale del capocomico dei Confidenti, pertanto opera seminale per le sue caratteristiche intrinseche, quanto esempio di ibridazione letteraria *ante-litteram*. Nel 1976 Ferruccio Marotti cura la prima edizione moderna della silloge¹, inspiegabilmente poco attraversata dagli studi, includendovi in appendice testi di altri autori, con l'intento di fornire, insieme agli scenari di Scala (nei quali il personaggio di Arlecchino fa la sua apparizione, per la prima volta, in forma scritta) un variegato corollario di analoghe esperienze meno conosciute.

Questo repertorio include l'*Argomento e traccia d'una commedia*, testo incompleto di Galileo Galilei inscritto, per i suoi «caratteri tecnici»², nella tipologia degli «scenari»³. Emilio Lovarini lo aveva ritenuto: «uno scenario per una commedia a soggetto – bisognerà pur risolversi a chiamarlo così, ché non è altro -. Abbozzato in Pisa e ripreso in Padova: tutte cose scritte – compresi, se si vuole, sei poveri sonetti – così per ozio e nulla più»⁴. Tuttavia, anche nella forma lacunosa nella quale è giunto, appare evidente - e in linea con quanto si dirà più avanti sulle frequentazioni teatrali di Galilei - che si tratta piuttosto di un breve inventario di abbozzi, idee incomplete, ripensamenti, appunto «tracce» di una commedia da scrivere e non di uno scenario in forma canonica.

Come è noto, si hanno due differenti redazioni dello stesso soggetto comico, a testimonianza del «passaggio» dello scienziato anche per i lidi del teatro, verso cui è comunque noto l'interesse dell'autore. Tra le due stesure dell'*Argomento* sussiste un'accentuata difformità stilistica: la prima, più omogenea è più vicina, nonostante lo stato di abbozzo, alla tradizione regolare rinascimentale; mentre la seconda, più eterogenea, mostra maggiore aderenza di personaggi e intrecci ai modi dell'Arte, una peculiare articolazione delle azioni e il mutamento dei caratteri in maschere: «con

¹ FLAMINIO SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll.

² Ivi, p. XXXVII.

³ Lo scritto era già contenuto nelle *Opere di Galileo Galilei*, Edizione nazionale, a cura di Antonio Favaro, vol. IX, Firenze 1933, pp. 20-21 – 195-209. Ora anche in GALILEO GALILEI, *Rime*, a cura di Antonio Marzo, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 81-95.

⁴ EMILIO LOVARINI, *Studi sul Ruzante e la letteratura pavana*, a cura di Gianfranco Folena, Padova, Antenore, 1925, p. 389. Cfr. ISIDORO DEL LUNGO, *Patria italiana*, Bologna, Zanichelli, 1909, pp. 357-359; MARIO ROTILI, *Galileo commediografo*, in «La selva», Benevento, 29 febbraio 1948, pp. 21-34.

evidente parallelismo alle trame reduplicate e interzate dell'improvvisa, a fronte delle più lineari commedie erudite cinquecentesche»⁵.

L'*Argomento* della prima stesura, certamente avvenuta a Pisa prima del 1592 presenta Orazio, figlio del ricco e vedovo Cassandro innamorato di Fiammetta, figlia di Frosino, della quale non riesce ad ottenere la mano, poiché considerato di rango inferiore dal padre della fanciulla. Disperato, il giovane fugge per poi fare ritorno, dopo un salto temporale di: «tre o quattro anni», travestito da donna e accolto come serva in casa di Frosino, col nome di Menichetta; con tale mascheramento riesce, comunque, a godere dell'amore di Fiammetta. Nondimeno, l'intesa tra i due giovani è nuovamente minacciata dalla decisione improvvisa di Cassandro di prendere in moglie la giovane, con la speranza di averne progenie, poiché rassegnato della perdita del figlio lontano; a complicare ulteriormente l'intreccio, si aggiunge, infine, la passione di Frosino per Menichetta (Orazio creduto donna). L'epilogo si ha quando Frosino, in un empito passionale, svela la mascolinità di Menichetta-Orazio e la conseguente e canonica unione nuziale tra i due giovani.

Commedia regolare

Da tale struttura e dai modelli contemplati pare emergere l'intenzione dell'autore di comporre una commedia "regolare" nella quale, come detto, nonostante lo stato embrionale (sono presenti, peraltro, soltanto l'Argomento e sei scene dell'atto primo), si ravvisa l'influenza de *I Suppositi* di Ariosto, della *Calandria* del Bibbiena, oltre che nell'*Anconitana* di Ruzante, nel travestimento e lo sdoppiamento di personaggi, nonché nella rivalità in amore tra padre e figlio; con una particolare attenzione verso alcuni episodi sviluppati dal Bibbiena, come la pulsione senile di Frosino verso Menichetta, nei cui panni si cela, invece, Orazio, che ricorda gli «scambiamenti» e l'«amorazzo» di Calandro per la creduta Santilla che in realtà è Lidio travestito. I nomi dei personaggi, la *fabula*, le azioni descritte, rimandano, appunto, alla commedia erudita, cui i modelli individuati appartengono.

Ma è importante anche ricordare, come già posto in evidenza in un saggio di Grazia Distaso sul testo galileiano che un motto appuntato dallo stesso Galilei sul margine superiore del suo manoscritto e che recita: «La maggior saviezza che sia, è conoscer se stesso», potrebbe essere interpretato come: «un'introduzione alla commedia intesa come studio del carattere umano»⁶, indizio interessante, nel caso di una personalità come Galilei, poiché solleciterebbe un'interpretazione più complessa della sua commedia, cui fa quasi da esergo, soprattutto della sua tensione verso l'indirizzo moralistico-pedagogico-retorico proprio della tradizione comica del Cinquecento. Un altro elemento che, in modo significativo, indirizza il possibile riconoscimento della "traccia" galileiana all'interno della tradizione comica "regolare" e non nella prassi dei canovacci.

La seconda versione della *Traccia* è più articolata, con nove scene nell'atto primo, sette nel secondo e quattro del terzo atto, dove poi s'interrompe. Più tarda e risalente agli anni padovani 1592-1610, essa presenta azioni più strutturate e l'incedere descrittivo aderente ai modi dell'improvvisa. Sebbene la trama resti sostanzialmente simile a quella della prima versione, illustrata più brevemente prima della successione delle scene, essa subisce qualche trasformazione delle dinamiche dell'azione: qui è la fanciulla a non essere di pari rango al giovane di lei invaghitosi, variano i nomi dei personaggi, anch'essi tipizzati secondo la prassi seicentesca, specie con

⁵ FLAMINIO SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit., p. XXXVII, vol. I.

⁶ GRAZIA DISTASO, *Canovacci teatrali nel primo Galilei e collaborazioni 'esterne'*, in *La prosa di Galileo. La lingua la retorica la storia*, a cura di Mauro Di Giandomenico e Pasquale Guaragnella, Lecce, Argo, 2006, p. 65.

l'inclusione di Pantalone («mercante ricco [...] che si risolve di pigliar moglie sì che le sue facultadi restino nella casa» e per il suo attaccamento al denaro, contrario all'unione di suo figlio con una giovane socialmente inadeguata) e il Capitano Flegetonte, che: «viene in scena con grandissime tagliate», atteggiamento tipico di tale maschera, che si risolve di uccidere Ulivetta, per lavare l'onta di cui l'avrebbe coperto (atto terzo: scena prima e terza); la coppia degli innamorati è raddoppiata, rispetto alla prima versione, perché due sono i figli di Pantalone: Cinzio e Cornelia e due quelli di Tofano: Flavio e Diana. Nella scena terza, infine, è presente un'allusione «alle Piazze» (oltre che alle case indicate), riferimento troppo generico al fine di individuare un'ambientazione precisa dell'azione. Da rilevare, infine, la dimensione notturna cui si allude nella scena terza, sesta e settima, dell'atto secondo.

Un teatro del mondo

La probabile scelta di Galilei, invece, di riscrivere la commedia in altra forma, prediligendone una “alla moda” denoterebbe, in primo luogo, uno sguardo vivo e presente rivolto al suo tempo, oltre che svelare il probabile proposito di allestire un testo da rappresentare. Tale spostamento di prospettiva solleciterebbe un'ulteriore riflessione sul valore e l'importanza conferita al teatro da Galilei. È abbastanza certo, infatti, che non sia solo la funzione speculativa e gnoseologica assunta dall'arte teatrale coeva a interessarlo - tant'è che nel *Saggiatore* non esita a indicare la cultura letteraria come incapace di svelare la verità, la cui unica sede è quella della scienza – quanto la funzione attiva, retorica, maieutica, della recitazione che la rende un prezioso supporto alla pratica didattica. Si rammenti, infatti, il suo noto aforisma sull'utilità del teatro: «Il buon insegnamento è per un quarto preparazione e tre quarti teatro», che chiarisce lo sguardo rivolto dallo scienziato al teatro e alla retorica (arte affine a quella teatrale). È anche probabile che tale idea del teatro abbia portato Galilei a scartare il più letterario modello comico rinascimentale, e lo abbia, piuttosto, avvicinato a quello dell'improvvisa direttamente collegato con la scena.

Il riconoscere valore alla tecnica teatrale, quale arte del parlare e strumento di persuasione, ritorna “indirettamente” anche nella sua opera più nota: il *Dialogo sopra i due massimi sistemi*, la cui forma dialogica, i personaggi “maschera”, la lingua, la “teatralizzazione delle idee” si volgono, appunto, verso il teatro.

Inoltre, quella che a tutti gli effetti si rivela come la «spettacolarizzazione della scrittura scientifica galileiana», si estende anche alla «conformazione scenica del *Saggiatore* ⁷. La dimensione visiva di questo dialogo enfatizza la teatralizzazione dello sguardo che lo interessa, cosicché: «la percezione visiva [...] rende l'esame telescopico come una specie di spettacolo o di scenografico sfondo»⁸; meraviglia della contemplazione dello scenario astronomico che è evocata anche nel *Sidereus Nuncius*, il cui *incipit* è governato da evocativi verbi visivi⁹. Temi di grande interesse che esulano, tuttavia, dal contesto più specifico di questa relazione.

⁷ MARCO LEONE, *Aspetti 'teatrali' delle prosa di Galileo*, in *La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di Guido Baldassarri, Valeria Di Iasio, Paola Pecci, Ester Pietrobon e Franco Tomasi, Adi Editore, 2014 http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

Il laboratorio teatrale galileiano

L'approdo di Galilei alla scrittura teatrale, nato per suggestiva casualità lo stesso anno di Shakespeare (1564), è stato considerato dalla critica parte meno rilevante dei suoi interessi letterari. Maggiore considerazione hanno invece ricevuto le *Postille all'Ariosto*, le *Considerazioni al Tasso* e le *Postille al Petrarca*, mentre per il giudizio sulla restante attività rintracciata tra le carte galileiane, compresa quella teatrale, può valere quanto scritto da Giovan Battista Clemente De Nelli, nella *Vita e commercio letterario di Galileo Galilei nobile e patrizio fiorentino mattematico e filosofo sopraordinario de' Gran Duchì di Toscana Cosimo e Ferdinando*:

In mezzo bensì alle sue più serie, e profonde meditazioni trovava il modo di rallegrarsi, e di passare lietamente il suo tempo. Era solito di trasferirsi, quando era Professore in Padova, per le vacanze dello Studio alle Ville dei Gentiluomini Veneti suoi amici, i quali facevano a gara di averlo in loro compagnia e godere de' suoi dolci colloqui. Ivi in tali circostanze è probabile, che distendesse diversi argomenti, e scenari per Commedie da recitarsi all'improvviso con somma destrezza, e pulizia, potendoli ciò dedurre dai diversi abbozzi a ciò relativi presso di me esistenti, dai quali apparisce, ch'egli era esperto nella comica in pari grado di qualunque eccellente Professore¹⁰.

Nondimeno, nella definizione di una lingua funzionale anche alla divulgazione del suo pensiero scientifico egli si rivolge alla lettura appassionata di Ruzante e alla tradizione comica toscana, Berni in primo luogo. Tuttavia, non è la parlata *pavana* a predominare nell'intreccio proposto da Galilei nelle due *Tracce*, né le immagini di Ruzante ad affiorare nella prosa dei dialoghi scientifici, bensì ciò che comunque dal teatro ruzantesco trasuda e preme: il rifiuto di convenzioni e stereotipi, l'avversione verso le finte persone, l'amore per la verità e per la natura. Proprio tale tensione conduce lo scienziato a convertire: «il suo abbozzo drammatico regolare non solo imprimendovi un più vivo colorito della realtà attraverso la probabile ambientazione padovana, ma anche seguendo da vicino «le linee e i modi dello stile teatrale alla moda»¹¹; quell'antitesi tra lo *snaturale* ed il *roesso mondo* che con tanta incisività Beolco aveva messo nella bocca e nel cuore dei suoi personaggi. In esso Galilei esprime una tensione verso la verità, comunque esperita, oltre che col teatro, anche nelle osservazioni astronomiche.

Un altro esempio indicativo delle scelte linguistiche adottate da Galilei è il *Dialogo de Cecco di Ronchitti da Bruzene in perpuosito de la Stella Nuova*, pubblicato a Padova il 28 febbraio 1605:

Frutto di una collaborazione esterna dello scienziato. Lo scritto composto in lingua toscana contiene anche modi linguistici ruzanteschi e pavani, nonostante la sua scarsa padronanza con essi riscontrata da Lovarini¹². Il dialogo fu concepito come confutazione, in chiave fortemente ironica e burlesca, delle ipotesi astronomiche sulla nuova stella apparsa nel 1604, proposte da Baldassarre Capra e Antonio Lorenzini, in due opuscoli sull'argomento «zeppi di genericità e di errori»¹³.

L'opera mette in mostra tutta la vitalità e la virulenza comica tipica dei comici della cerchia padana utilizzata per stigmatizzare e confutare gli errori rintracciati in questi scritti, ma non propone nuove teorie astronomiche. Il *Dialogo* appassiona non per l'argomentazione scientifica, quanto per la «partecipazione emotiva, il colore popolare del linguaggio, la sua franchezza e la sua

¹⁰ GIOVAN BATTISTA CLEMENTE DE NELLI, *Vita e commercio letterario di Galileo Galilei nobile e patrizio fiorentino mattematico e filosofo sopraordinario de' Gran Duchì di Toscana Cosimo e Ferdinando II*, Losanna, 1793, p. 483, vol. II.

¹¹ GRAZIA DISTASO, *Canovacci teatrali nel primo Galilei e collaborazioni 'esterne'*, in *La prosa di Galileo*, cit., p. 67.

¹² EMILIO LOVARINI, *Studi sul Ruzante e la letteratura pavana*, cit., pp. 404-405.

¹³ CAMILLO SEMENZATO, *Ruzante e Galileo*, in *Il convegno internazionale di studi sul Ruzante*, Padova 27/28/29 maggio 1987, a cura di Giovanni Calendoli e Giuseppe Villucci, Venezia, Corbo e Fiore Editore, 1987, p. 28.

animazione»¹⁴, tanto da mostrarsi attrattivo e vivo nella dimensione “teatralizzante” che acquisisce e divenire un modello per i successivi e più noti dialoghi scientifici galileiani.

Osservando quanto detto, emerge che l’incontro col teatro resta una presenza costante e significativa nella vicenda culturale galileiana e ne copre *tout-court* il concepimento. Che si tratti di organizzare una dissertazione scientifica o intrattenersi «loicamente» con un’allegra brigata, o misurarsi con un genere drammaturgico in voga, la presenza dell’arte teatrale si è rivelata una costante guida nella formazione culturale dello scienziato pisano sospingendolo: «a uscire dal “teatro di se stesso” per affacciarsi “in mezzo al teatro del mondo”»¹⁵.

¹⁴ Ivi, p. 34.

¹⁵ ERALDO BELLINI, *Galileo e le ‘due culture’*, in *La prosa di Galileo*, cit., p. 149.