

# SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 37, 2022

---

## ***Tra eloquenza e teatralità: i prologhi dialogati in della Porta e Andreini***

*Between eloquence and theatricality: dialogic prologues in della Porta and Andreini*

ITALA TAMBASCO

---

### ABSTRACT

*Tra Cinque e Seicento l'argomentazione, la retorica e il teatro fanno registrare una suggestiva osmosi grazie alla fiorente produzione di prologhi anche avulsi, nel loro breve ordito, dal tessuto stesso della commedia di cui sono parte integrante. Utilizzati spesso per evidenziare le teorie teatrali dei commediografi, i prologhi hanno come caratteristica portante quella del dialogo. Accade a pochi anni di distanza nel *La Furiosa* di della Porta (1609) e nel *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* di Andreini (1612). L'accostamento dei due autori non si esaurisce nell'alveo di questa omologa suggestione, ma si colloca in quella zona liminare tra drammi scritti e teatro puro che punta sulla spettacolarità; nella linea di confine, sempre più inconsistente, che separa l'attività teatrale dalla letteratura drammatica.*

PAROLE CHIAVE: *prologo, Andreini, della Porta, Momo, Verità*

*Between the sixteenth and seventeenth centuries, argumentation, rhetoric and theater show an evocative osmosis thanks to the flourishing production of prologues also detached, in their short warp, from the very fabric of the comedy of which they are an integral part. Often used to highlight the theatrical theories of playwrights, the prologues have as their main feature that of dialogue. It happens a few years later in *La Furiosa* by della Porta (1609) and in Andreini's *Prologue in dialogue between Momo and La Verità* (1612). The juxtaposition of the two authors does not end in the bed of this homologous suggestion, but is located in that liminal area between written dramas and pure theater that focuses on spectacularity; in the increasingly inconsistent borderline that separates theatrical activity from dramatic literature.*

KEYWORDS: *prologue, Andreini, della Porta, Momo, Verità*

---

### AUTORE

*Itala Tambasco, già dottore di ricerca in Italianistica presso l'Università di Roma "Tor Vergata", è docente a contratto di Didattica della Letteratura Italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Foggia. Si occupa in particolar modo di critica e ricezione dantesca e ha pubblicato articoli su Boccaccio, Pirandello, Boito, Buzzati e Levi. Nel 2021 è uscito il volume *I. Tambasco, Architetture intratestuali della 'Commedia' dantesca, con prefazione di Domenico Cofano, Edizioni Sinestesie, Avellino 2021.*  
[itala.tambasco@unifg.it](mailto:itala.tambasco@unifg.it)*

Tra Cinque e Seicento l'argomentazione, la retorica e il teatro fanno registrare una suggestiva osmosi grazie alla fiorente produzione di prologhi anche avulsi, nel loro breve ordito, dal tessuto stesso della commedia di cui sono parte integrante. In essi è più spiccata la funzione terenziana rispetto a quella semplicemente informativa di matrice plautina: i prologhi, cioè, sono utilizzati per evidenziare le teorie teatrali dei commediografi e hanno come caratteristica portante quella del dialogo, cosa che crea un fertile interscambio con l'argomentazione retorica. Veri e propri prologhi dialogati sono quelli della *Strega* di Lasca, dell'*Ortensio* di Piccolomini o della *Prigione d'amore* di Sforza d'Oddi; in quest'ultima opera addirittura dialogano, personificate, la Tragedia e la Commedia. Nell'*Amor pazzo* di Nicola degli Angeli, invece, la Pazzia dialoga con Mercurio: infine Momo e la Verità si affrontano in singolar tenzone, come vedremo, nel *La Furiosa* di della Porta del 1609 e nel *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* di Andreini del 1612. Se nel primo autore il dialogo funge solo da apripista alla vicenda ed è decisamente breve, disgiunto dalla trama, nel secondo la sfida tra i due personaggi appare più lunga ed è compatta la materia che, presa nel suo insieme e non come prologo a sé stante, è da leggersi quale vera e propria apologia della commedia.

Prima di evidenziare le analogie tra i due autori, non si può non citare – a sostegno della fortuna dei prologhi dialogati fiorenti in questo periodo – Giovan Donato Lombardo da Bitonto detto il Bitontino che scrive il *Novo prato di prologhi*.<sup>1</sup> La raccolta ne raggruppa ben 63 e fu stampata per la prima volta a Messina nel 1589 seguita da cinque edizioni. La fortuna editoriale di quest'opera dà la misura di quanto fosse sentito di comune utilità questo libro, un vero e proprio prontuario per gli attori e i drammaturghi, al punto che il Bitontino riuscì a fare della sua attività di prologhista una specializzazione a uso di quanti la richiedevano. Questi prologhi a tutti gli effetti autonomi si collegano idealmente ai trattati teorici in difesa dell'arte comica, primi fra tutti quelli di Cecchini e di Barbieri.<sup>2</sup>

L'accostamento di della Porta ad Andreini, come se non bastasse l'indubbia, omologa suggestione relativa a Momo e alla Verità, ci consente anche di collocarci in quella zona liminare tra drammi scritti e fruiti dal punto di vista letterario e teatro

---

<sup>1</sup> G.D. LOMBARDO, *Novo prato di prologhi di Gio. Donato Lombardo da Bitonto, detto il Bitontino. Con l'aggiunta d'altri nuovi, e varij prologhi dello stesso autore*, appresso Pietro Dusingelli, Venetia 1612, p. 3: «la Comedia è specchio dell'humana vita, imagine della verità et esemplare dell'universali attioni, che ascoltandola impariamo fugir li vitij».

<sup>2</sup> P.M. CECCHINI, *Discorsi intorno alla comedia*, D. Amadio, Vicenza 1614; N. BARBIERI, *La Supplica. Discorso Familiare*, appresso M. Ginammi, Venetia 1634. Vanno tenuti in debito conto anche le tre raccolte di *Prologhi* (1621) e le *Fatiche comiche* (1623) di Domenico Bruni, per cui cfr. F. MAROTTI, G. ROMELI, *La commedia dell'arte e la società barocca. La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991, pp. 339-432. Gli autori evidenziano la diversa fattura dei materiali scenici di Bruni sul sempre delicato crinale fra lavoro teatrale e attività letteraria.

puro che punta sulla spettacolarità. Si tratta di un discrimine di non poco conto perché se della Porta, ad esempio, vuole uscire dal chiuso della letterarietà e fa di Plauto il suo punto di riferimento, Andreini che è un figlio d'arte, calca i palcoscenici e conosce tutte le turbolenze legate alle numerose *tournées*, sembra voglia dare una marcata impronta letteraria ai suoi scritti teatrali, soprattutto quelli teorici rispetto a quelli dichiaratamente scenici, servendosi addirittura del latino. È evidente che ci si trova di fronte a un attore, capocomico e drammaturgo estremamente colto che sa arricchire le sue opere di citazioni erudite, di un fraseggio che dà la misura della sua competenza retorica e della conoscenza di miti poco noti che conferiscono al testo una patina classicheggiante. Anche nelle commedie più leggere, per così dire, l'autore comprende l'importanza di dare prova di altro, di elevare, cioè, il tessuto linguistico. In alcuni casi, tuttavia, non manca una propensione più spiccatamente ridanciana; e ancora una volta possiamo riscontrare delle analogie tra i due autori che, ad esempio, fanno vere e proprie inserzioni nel tessuto drammaturgico di una lingua straniera, oltre che di parlate popolari e dialetti. Tanto della Porta quanto Andreini fanno parlare in spagnolo i capitani spacconi<sup>3</sup>; entrambi fanno più di un omaggio all'esotico scrivendo un'opera dall'omonimo titolo, *La Turca*. Andreini di sicuro non conosce il turco, ma sa quanto sia importante cedere e concedere al fascino esotico. della Porta, invece, poteva essere stato aiutato in tal senso da qualche schiavo musulmano presente a Napoli – e ve ne erano molti al tempo – ma è anche agevole pensare che conoscesse davvero questa lingua.<sup>4</sup>

Tornando alle commistioni tra letteratura e teatro, un'altra considerazione di ordine generale si impone: a partire dal Cinquecento vi è un labile confine tra attività teatrale e letteratura drammatica, per cui la commedia è sì un genere teatrale, ma non si identifica *tout court* con il teatro, e ciò è particolarmente vero per della Porta che vive la fase in cui l'impianto della commedia cinquecentesca impatta con le maschere ormai dominanti;<sup>5</sup> per non dire di un altro elemento importante. Il continuo processo di rigenerazione di della Porta 'teatrale' è in linea anche con la sua attività

<sup>3</sup> Sugli spagnolismi cfr. l'interessante articolo di T. CIRILLO, *Lo spagnolo nelle commedie di Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Guida, Napoli 1990, pp. 533-591. La studiosa evidenzia anche la forte attrazione del turco rappresentando la Turchia, come l'Italia e la Spagna, una sorta di spazio geografico ideale della commedia. P. PRETO, *Venezia e i Turchi*, Viella, Roma 2013, p. 166, in riferimento alle due commedie dall'omonimo titolo, evidenzia la primogenitura di della Porta rispetto ad Andreini.

<sup>4</sup> È quanto sostiene R. SIRRI, *Teatralità del teatro di Della Porta*, in *L'edizione nazionale del teatro e l'opera di G.B. Della Porta*, Atti del convegno, Salerno 23 maggio 2002, a cura di M. Montanile, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2004, pp. 69-83. Secondo lo studioso è proprio la versatilità di della Porta, in grado di passare dalla fisiognomica all'astronomia, dalla matematica alla botanica, a non fare affatto escludere la conoscenza della lingua turca.

<sup>5</sup> Cfr., al riguardo, le teorie di R. SIRRI, *Sul teatro del Cinquecento*, Morano, Napoli 1989, p. 97.

di scienziato e pensatore,<sup>6</sup> motivo per cui si assiste a una fertile commistione di temi. Si tratta di una vera e propria magia della parola, e ciò non potrebbe essere più congruo per chi, della magia, conosceva i segreti.<sup>7</sup>

Pubblicata, si diceva, nel 1609, la commedia *La Furiosa* di della Porta – cui si può applicare senz'altro una chiave di lettura narratologica<sup>8</sup> – vede agire nel prologo Momo e la Verità. Del primo è nota la mordacità: figlio della Notte e fratello della Discordia, Momo<sup>9</sup> fa la sua comparsa per la prima volta in Esiodo. Raffigurato dal punto di vista iconografico alato, con la barba e il naso uncinato, incede per lo più con un bastone, un mantello e un cappello, e tali particolari evidenziano la bruttezza e la repellenza. La bocca aperta, quale si evince già dall'epigramma 265 dell'*Antologia Palatina*, sta a indicare la sua pervicacia nell'oltraggiare e disprezzare: di qui l'assimilazione di Momo al dio dalla lingua sempre pronta a colpire, alla stessa stregua di quel Diogene che da par suo Andreini si premura di citare addirittura nella dedica del suo *Prologo in dialogo* per rafforzare l'analogia. Molto ci sarebbe da dire su questo personaggio e sulla sua evoluzione a partire dalle fonti classiche sino ad approdare al più noto *Momus* di Leon Battista Alberti che sulla base del modello luciano vive un continuo sdoppiamento tra vita celeste e vita terrestre. In questo caso, però, ci interessa mettere in rapporto il Momo di della Porta con quello di Andreini<sup>10</sup> evidenziando la pressoché perfetta giustapposizione, in primo luogo canalizzata nel disprezzo dell'arte scenica. Ci pare il caso di ricordare anche il *côté* per così dire spirituale di tale questione: il gesuita Giustinelli nell'*Antidoto contra le compagnie* aveva sentenziato che «le Comedie [...] sono incaminate non pure a prender gli occhi ma a

<sup>6</sup> Affronta tale questione A. MANGO, *Tradizione e novità nel teatro di Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, cit., pp. 469-478. Sulla poliedricità degli interessi dell'autore cfr. P. PICCARI, *Giovan Battista Della Porta, Il filosofo, il retore, lo scienziato*, Milano, Franco Angeli, 2007.

<sup>7</sup> Oltre agli imprescindibili lavori di L. MURARO, *Giambattista Della Porta mago e scienziato*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 39-40 ed E. CANDELA, *Un caso di esasperato plurilinguismo in commedia*, in «Annali dell'Istituto Orientale. Sez. Romanza», XXXII, 2, 1990, pp. 503-522, per l'elemento magico nella scrittura dellaportiana si tenga presente anche G. A. PALUMBO, *La magia dello sguardo in Giovan Battista della Porta*, in «Esperienze Letterarie», XL, 2, 2015, pp. 45-53 e Id., *La magia naturale in Giambattista Della Porta*, in *La magia e le arti nel Mezzogiorno*, a cura di R. Cavalluzzi, Edizioni B.A. Graphis, Bari 2009, pp. 100-112; spunti interessanti a proposito dell'argomentazione scientifica si trovano in F. TATEO, *Sul linguaggio scientifico di Giambattista della Porta*, in Atti del convegno di studi *Giambattista della Porta in Edizione Nazionale*, Istituto italiano per studi filosofici, Napoli 2007, pp. 47-59.

<sup>8</sup> A. CERBO, *Il narrativo di una commedia di Della Porta in Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, cit., pp. 515-530, evidenzia il nesso tra gli elementi eminentemente teatrali e quelli narrativi, del resto ben suggeriti dalla fusione, ne *La Furiosa*, delle novelle di Bandello e di Boccaccio in alcune trovate dei personaggi.

<sup>9</sup> Rinvio all'esaustiva disamina di D. CAPALDI, *Momo. Il demone cinico tra mito, filosofia e letteratura*, Liguori, Napoli 2011.

<sup>10</sup> Cfr., al riguardo, A. CERBO, *Ragioni e virtù del comico. Il Prologo in dialogo fra Momo e la Verità di Giovan Battista Andreini*, in «Annali Sezione Romanza», 2, XXXIII, 1991, pp. 501-521.

cattivar il cuore, a legar l'anima».<sup>11</sup> In modo più laico, per così dire, si esprime il Momo di della Porta:

Oh, che meglio ciascun di loro andasse a far il suo esercizio e gli renderebbe miglior conto che far comedia, e voi altri spensierati andassivo per le vostre facende e non per perder questa giornata inutilmente, ch'io non tanto mi vergogno della loro vergogna, che recitano, quanto della vostra pazzia, che l'ascoltate! [...] Oh che umori, dispareri, scompigli, guazzabugli fra loro! Già m'indovino la riuscita: non mi mancherà oggi materia di ridere, di dir male e di schermirgli, ché questa è la mia professione. Oh, ecco uno sbarbato vestito di bianco, da donna! Chi può esser questa? Certo farà l'argomento. Or questa sì che sarebbe bella: ch'una donna venghi a far l'argomento agli uomini ed il mondo andasse a rovescio.<sup>12</sup>

Sono condensate in poche battute le questioni più dirimenti della Commedia dell'Arte – quella, s'intende, bassa e oscena – che crea scompigli, travia le giovani generazioni e perverte i costumi; un 'rovescio', insomma, come sentenzia Momo, e nelle sue parole neanche troppo in filigrana trova spazio anche la polemica contro la donna. Tenuta lontana dalle scene sino agli albori del teatro moderno – e quindi della Commedia dell'Arte – in quanto veicolo del demoniaco, viene qui schernita per la possibilità che ella faccia 'argomento agli uomini'. Alla Verità, pertanto, che contrariamente a Momo è raffigurata nell'iconografia come donna bellissima<sup>13</sup>, spetta il compito di persuadere il mordace Momo facendo leva nientemeno che su Platone secondo cui è ottima cosa recitare commedie e tragedie per il funzionamento stesso della repubblica:

Ignorante, non sai tu che 'l dottissimo Platone comanda che nelle belle istituite repubbliche si recitino le comedie e le tragedie, perché tutte le rivoluzioni delle repubbliche e cittadi avvengono o da troppo ricchi e potenti cittadini, o da miserabili e dalla feccia del popolo dispari? Però sono istituite le tragedie: che da' miserabili successi dei troppo potenti e tiranni s'accorgono, col pessimo lor fine, guardarsi di molto insuperbirsi ed occupar la libertà pubblica.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> P. GIUSTINELLI, *Antidoto contra le compagnie cattive, Parlar dishonesto, Comedie, Rappresentationi, e Libri poco honesti. Con un breve trattato del modo di bene studiare, e far profitto nelle lettere al Cristiano. Diviso in cinque parti. Posto nuovamente in luce da un religioso teologo bresciano allievo delli Reverendi Padri della Compagnia di Giesù*, Giulian Cassiani, Milano-Modena 1609, pp. 305-306.

<sup>12</sup> G.B. DELLA PORTA, *Teatro. Quarto tomo. Commedie*, a cura di R. Sirri, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2003, pp. 103-104.

<sup>13</sup> C. RIPA, *Iconologia*, appresso gli eredi di M. Fiorini, Siena 1613, pp. 285-287: «donna, risplendente, e di nobile aspetto, vestita di color bianco, pomposamente, con la chioma d'oro, nella destra mano tenendo uno specchio ornato di gioie, nell'altra una bilancia d'oro».

<sup>14</sup> G.B. DELLA PORTA, *Teatro*, cit., p. 104.

È qui il caso di vedere cose dice il bitontino Giovanni Donato Lombardo nella citata silloge *Novo prato di Prologhi*: «tacciano dunque costoro, e chiudano la bocca mordace: poiché la commedia è tanto utile e i Comici sono stati e sono in grandissimo pregio: esercitandosi in esercizio così virtuoso e nobile, come questo delle commedie». <sup>15</sup>

Come si può notare, l'apologia della commedia è talmente pervasiva da riscontrarsi nei più disparati contesti e in tutti i generi letterari; meglio ancora se tale *peroratio* è enfatizzata dall'*auctoritas* degli antichi. È ancora della Porta a dirlo quando, per bocca della Verità, cita Demostene e Cicerone istituendo un paragone tra eloquenza e teatralità:

Co 'l piacer che s'ha dalla commedia, non gli par grave, però, l'essercizio dell'eloquenza. Di più: quanto utilmente riesce ne' dottori che orano nelle cause civili e criminali, dove l'orar con grazia ha talvolta dato vittoria nelle sentenze? Perché dunque s'ammira Demostene, Cicerone e gli altri che legavano le menti de' ascoltanti savii co 'l fren della lingua e dispone(va)no gli animi de' giudici alle lor voglie? <sup>16</sup>

Lo scrittore napoletano utilizza a piene mani fonti per lo più ciceroniane e quintiliane anche in modo personalizzato – ciò accade in particolar modo per l'*ars memorandi* <sup>17</sup> – che in questo caso si rivelano utili per far emergere la forza persuasiva della parola per così dire drammatizzata. In tale direzione Andreini va oltre. Per lui il più efficace argomento a favore della commedia sta nell'assimilazione di quest'ultima all'oratoria e a fronte dell'astrazione dell'aportiana fa due esempi concreti per bocca della Verità ricordando che Platone apprese lo stile dialogico dalle commedie di Epicarmo e Cicerone dall'attore Quinto Roscio:

Platone s'acquistò gran lode per scrivere nello stile dialogico ed in modo di ragionamenti; e questo modo e stile lo imparò dalle commedie di Epicarmo, come Cicerone l'orare da Roscio comico, cosa che molto deve infiammare gli animi di quei belli ingegni che si diletano della commedia, a vedere ed a comporre commedie. <sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> G.D. LOMBARDO, *Novo prato di prologhi*, cit., p. 56 (prologo X).

<sup>16</sup> G.B. DELLA PORTA, *Teatro*, cit., p. 105.

<sup>17</sup> M. CAMBI, *Note sull'uso delle fonti ciceroniane e quintiliane nell'Ars reminiscendi di Giovan Battista Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nel IV centenario della morte (1535-1615)*, Atti del Convegno Piano di Sorrento, 27 febbraio 2015, a cura di A. Paolella, Scienze e Lettere, Roma 2015, pp. 31-42.

<sup>18</sup> Cito Andreini, da questo momento in poi, dall'edizione moderna: *Giovan Battista Andreini. Opere teoriche*. Introduzione, edizione e commento di R. Palmieri, Le Lettere, Firenze 2013, p. 162.

La *Verità* padroneggia bene tutti gli strumenti della persuasione se accanto all'*auctoritas* degli antichi si premura di affiancare gli autori moderni, dal poema dantesco come insuperabile commedia a un grande numero di scrittori di commedie o opere drammatiche.<sup>19</sup>

Ci pare di riscontrare una suggestiva analogia relativamente all'osmosi fra eloquenza e teatralità: anche Andreini, alla pari di della Porta, crede nella doppia fruizione del testo, ove si consideri che alla prassi scenica fa corrispondere una sofisticata argomentazione con l'aggiunta di un discorso posposto all'opera in difesa della commedia, marcatamente letterario e per giunta in latino (*Additur pro veritatis elucidatione ex diversis doctoribus Ecclesiae Sanctae Dei*); la patina 'più grave' serve a conferire maggiore enfasi alla sua teoria, ma allo stesso tempo non perde di praticità ove si consideri che tale discorso è un vero e proprio compendio ad uso dei drammaturghi di professione teso a legittimare, sia pure non senza qualche contraddizione, l'attività degli *histriones* facendo leva sull'*auctoritas* dei Padri della Chiesa.<sup>20</sup>

I commediografi, infatti, sentivano forte l'esigenza di trasmettere la scienza del teatro con un'elegante prosa, e del resto del doppio binario letteratura-teatro ci si può fare un'idea più precisa osservando le vicende editoriali di molte opere di Andreini nell'arco della sua lunga carriera. La riformulazione letteraria delle opere teatrali, specie negli anni '10 del Seicento, quando, ancora giovane, si apprestava a costruire la sua carriera di attore-capocomico-drammaturgo, serviva a elevare lo spessore dello spettacolo e in un certo modo a eternarlo rispetto all'effimero spazio della messa in scena.<sup>21</sup> Esattamente in questo punto focale si collocano i prologhi e i dia-

<sup>19</sup> Ivi, p. 163: «ma dimmi: qual più eminente poema fu mai composto ai nostri giorni che possa eguagliare la Divina di Dante, chiamato da persone di grande autorità il figliuolo dell'aere per quel solo poema? Eppur lo volle intitolare Commedia: che più? Moltissimi elevati ingegni dei nostri tempi hanno voluto dar saggio del loro intendimento con la commedia, o altra drammatica fatica, onde fede ne fanno Giovanni Boccaccio, Ludovico Ariosto, Annibal Caro, Luca Cortile, Benedetto Varchi, Girolamo Ferabosco, Bernardin Pino, Francesco d'Ambra, Alessandro Piccolomini, Monsignor Bibbiena, gli Intronati di Siena, Torquato Tasso, Giovan Battista Guarini, Sforza d'Oddi, Ridolfo Campeggi, il Rinuccini, il Villifranchi, il Bracciolini, Francesco Vinta, Vincenzo Panciatichi, Iacopo Cicognini, Isabella Andreini, Giovanni Soranzo, Giovan Battista della Porta, Luca Pastrovicchi, Angelo Ingegneri e tanti altri letteratissimi uomini che hanno empito il mondo di siffatti poemi».

<sup>20</sup> Ivi, p. 43. Come ricostruito dalla studiosa, questa sorta di trattatello posposto al *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* ha una storia molto particolare ed è ripreso con qualche taglio e rimaneggiamento da molti teorici del teatro. Ciò testimonia la propensione di questi ultimi alla mnemotecnica e al riuso della parola propria e altrui e spiega la più generale fortuna in questo secolo delle opere di assemblaggi e di riscrittura delle fonti.

<sup>21</sup> Cfr., a tale riguardo, gli esaustivi studi di S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino 1993; *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrone, 2 voll., Mursia, Milano 1986; *Comici dell'Arte. Corrispondenze. G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala*, edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Le Lettere, Firenze 1993; S. FERRONE, *L'invenzione viaggiante. I comici dell'arte e i loro itinerari tra*

loghi teatrali (o i prologhi nei dialoghi) che hanno una tipologia testuale estremamente varia, ma sono qui impiegati, si diceva, per legittimare il teatro e l'attività dei comici quali portatori di verità, finanche celesti e sante. Nondimeno Andreini riesce a coniugare la grandezza di drammaturgo con lo spessore del letterato che difende il teatro sul filo della metaforica lama del ragionamento e soprattutto con l'ausilio dei sillogismi che risultano spesso adoperati. Vi è da considerare, però, un particolare aspetto di questi scritti dei comici dell'Arte che pur avendo pretesa di letterarietà risultano poco agevoli alla lettura. Si tratta il più delle volte di testi caratterizzati da un linguaggio ipertrofizzato, ipercorretto, a volte ripetitivo, che da una parte si spiega con il bisogno di autogratificazione di questi autori-attori spesso bistrattati – in particolare dalle gerarchie ecclesiastiche – e dall'altra per la necessità di compendiare al massimo tutte le possibili combinazioni della perizia tecnica dell'attore, per garantire, cioè, una recitazione di grande effetto, ma che nella penna evidentemente comportava disordinate accozzaglie verbali (ma è il caso di ricordare, per converso, quanto dice «uno spirito folletto» nel prologo della *Vaccària* di Ruzante, «perché molte cose stanno ben nella penna, che nella scena starebbero male»<sup>22</sup>).

La struttura del *Prologo in dialogo* di Andreini è piuttosto complessa se la considera non disgiunta dal citato trattato in latino in cui vengono argomentate le posizioni teologiche di San Tommaso, in particolare la *quaestio* 168 in cui valorizza la virtù mediana del divertimento quando è in grado di ispirare azioni equilibrate che leniscano la *fatigatio* mentale e fisica dell'uomo. Il teatro, in tal senso, può essere orientato alla *recreationis causa*. In realtà i polemisti della Controriforma volutamente non faranno riferimento alla *quaestio* 168 per focalizzarsi strategicamente sulla *quaestio* 43 che sembra sconfessare la 168 in quanto si sofferma sulle azioni che recano scandalo e che vengono adattate forzatamente agli spettacoli. Molti gesuiti, dal già menzionato Giustinelli allo spagnolo Juan De Pineda<sup>23</sup> ricordano sì la *quaestio* 168, ma non l'articolo 2 dedicato alle potenziali virtù della scena; piuttosto, estrapolano la sezione dell'articolo 3 in cui si biasimano gli eccessi del *ludus* anche se è ancora Tommaso a dire che *officium histrionum quod ordinatur ad solatium hominibus exhibendum, non est secundum se illicitum, nec sunt in statu peccati*.<sup>24</sup>

*Cinque e Seicento, in Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del convegno internazionale, Torino, 6-8 aprile 1987, Costa&Nolan, Genova 1989, pp. 45-62.

<sup>22</sup> RUZANTE, *Teatro*. Prima edizione completa. Testo, traduzione a fronte e note a cura di L. Zorzi, Torino, Einaudi 1967, p. 1043 (prologo I).

<sup>23</sup> J. DE PINEDA, *Discorso del danno che cagionano le comedie, et lascivi spettacoli. Raccolto dall'opere del P.F. Giovanni di Pineda dell'ordine di san Francesco*, Marescotti, Firenze 1599.

<sup>24</sup> G.B. ANDREINI, *Doctor Thomas in 2.2, quaestione 168*, in R. PALMIERI, *Giovan Batiista Andreini*, cit., p. 60. Oltre all'autorità di Tommaso, in questo trattatello vengono chiamati in causa da Andreini molti sommi e altrettante *Summae* note in quel periodo, la *Summa Silvestrina*, l'*Angelica* e la *Clavis regia* in particolare.



Quanto più tale trattatello fa sentire il peso dell'erudizione in materia di dogmi, tanto più il tessuto prosastico del *Prologo in dialogo* spicca per freschezza e vivacità dialogica ed è ricco di rimandi della tradizione letteraria ricondotti *sub specie theatri*: un esempio per tutti, la ripresa della novella di Boccaccio, quel Martellino ricordato per la sua abilità di commediante e per la sua capacità mimica di fingersi storpio. Anche in questo caso è possibile riscontrare un'analogia con Della Porta che aveva riprodotto, ne *La Furiosa*, le novelle di Boccaccio e Bandello diluendo nella scrittura teatrale veri e propri brani boccacciani misti di racconto e dialogo, il che ancora una volta ci dà conferma della straordinaria vitalità scaturita dalla mistione di narrazione, dialogo, argomentazione e artificio scenico.<sup>25</sup>

Una ulteriore analogia sta nel fatto che tanto Della Porta quanto Andreini, nell'impostazione dichiaratamente bellica della tenzone tra Momo e la Verità, riproducono lo schema antico delle *controversiae* e delle *suasoriae* secondo il quale alla dimostrazione delle proprie tesi segue la confutazione di quelle avversarie. Il modello classico era stato ripreso dai Gesuiti che, come è noto, «recitavano» sotto forma di dibattito processuale nelle *disputationes oratoriae*; e sappiamo quanta importanza riveste in Della Porta la fusione tra i saperi antichi e le acquisizioni moderne.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se una qualche influenza possa aver esercitato Della Porta sul *Prologo in dialogo* di Andreini, assodato che già *La Turca* dello scrittore napoletano gli era ben nota; e del resto Della Porta è chiaramente citato in quest'opera. I rimandi interni, gli ammicchi e le assonanze non sono poche (ma ciò non toglie originalità allo scritto del capocomico) compresa quella mescolanza tra utile e dolce nella commedia tanto cara ad Andreini in particolare e agli apologeti del teatro in generale non meno che a Della Porta.<sup>26</sup>

In tema di suggestioni altrui, è il caso di tenere presente che è ben nota ad Andreini la tecnica dell'innesto di un'opera nell'altra. Nel *Prologo in dialogo*, infatti, egli

<sup>25</sup> È perfettamente in linea, fra l'altro, con la tendenza argomentativa degli autori a cui ci riferiamo, l'introduzione di Boccaccio alla novella di Martellino (*Decameron*, II, 1) a cui si potrebbe a tutti gli effetti attribuire la funzione di prologo con cui Neifile invita a riflettere sul valore e sulle conseguenze della beffa. L'improvvisazione magistrale del personaggio che, aiutato da Stecchi e Marchese, si finge zoppo e poi miracolato dal beato Arrigo, produce sì riso nel lettore, ma indignazione e violenza in chi assiste alla messa in scena, quasi a voler indicare l'ambigua dissonanza fra il testo letterario e la sua rappresentazione. Un'interessante interpretazione della drammatizzazione boccacciana si trova in S. NOBILI, *Decameron II. 1. Martellino a processo*, in «Letteratura italiana antica. Rivista annuale di testi e studi», XXIII, 2022, pp. 47-60; per un riferimento più generale alla teatralità decameroniana cfr. M. MASLANKA-SORO, *Personaggi buffoneschi, dramatis personae e il loro pubblico nelle novelle sceneggiate del Decameron*, in «Rivista di letteratura italiana», XXXIX, 1, 2021, pp. 31-39.

<sup>26</sup> G.B. DELLA PORTA, *Teatro*, cit., p. 105: «non sai tu che quello fa il tutto che sa meschiar l'utile al dolce?». Andreini, da par suo, per bocca della Verità si rifà al noto monito oraziano (*Ars poetica*, 343: «omne tulit punctum qui miscuit utile dulci»).

fa sue le teorie di Bernardino Pino da Cagli, autore di una *Breve considerazione intorno al componimento de la comedia* scritta nel 1572 e poi posta in aggiunta, nel 1578, all'*Erofilomachia* di Sforza d'Oddi. Andreini conosce molto bene questo trattato perché riprende testualmente molte parti; un segno, questo, che conferma la sua volontà, da attore e capocomico, di far propri gli spunti aulici della trattatistica meno recente e coeva, elevando il tessuto letterario dei suoi scritti; diamo persino per acquisito, poi, che Andreini conoscesse *La quinta e la sesta divisione della poetica* di Trissino da cui riprende alcuni spunti circa il ridicolo senza dolore e senza danno di matrice aristotelica. Un Andreini letterato, si diceva, ma che in realtà ammicca anche alla medicina, ove si consideri la ripresa della teoria ippocratica degli umori:

Il riso serve per un segno dell'uomo poco prudente; perché siccome gli uomini dotti sono per lo più o collerici o melanconici, i quali di rado si muovono a riso, così quelli che sono di complessione sanguigna per la soverchia abbondanza del sangue facilissimamente prorompono nel riso; e questi tali bene spesso sono d'intelletto ottuso dalla soverchia umidità del sangue.<sup>27</sup>

Ancora una volta è possibile vedere una ulteriore analogia con della Porta (peraltro ben più esperto di medicina) circa l'eccitazione al riso per via del flusso secco e umido di cui ci dice nella *Fisiognomica* («quamdiu enim est sanus, omnino foeculentum et melancholicum succum ex iecinore trahit aque ita dum sanguis purus [...] unde risus excitetur»)<sup>28</sup>

A differenza del Momo di della Porta che esce di scena persuaso dalle argomentazioni della Verità («volintieri, e me ne vengo appresso di voi»),<sup>29</sup> il Momo di Andreini si congeda «a forza»,<sup>30</sup> timoroso di un'eventuale, ennesima punizione di Giove. Possiamo, dire, per concludere, che per i due autori la commedia può passare da ricettacolo di vizi a specchio della vita umana, e quest'ultima immagine risulta particolarmente pregnante quale metafora di impronta manieristico-barocca, peraltro usata anche nella trattatistica politica del tempo. Nell'opera più emblematica in tal senso, *Lo specchio*, il commediografo se ne serve a piene mani nella dedica al duca di Nemours;<sup>31</sup> allo stesso modo si era espresso Platone nell'invitare gli adirati a mi-

<sup>27</sup> R. PALMIERI, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, in *Giovan Battista Andreini*, cit., p. 154.

<sup>28</sup> G.B. DELLA PORTA, *De humana Physiognomonia* [...], Vici Aequensis, apud Iosephum Cacchium, 1586, p. 119.

<sup>29</sup> G.B. DELLA PORTA, *Teatro*, cit., p. 105.

<sup>30</sup> R. PALMIERI, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità*, in *Giovan Battista Andreini*, cit., p. 166: «Se così è mi accheto: non già di volontà ma a forza, temendo lo sdegno di Giove che, avendomi cacciato dal cielo, non mi dia bando ancora dalla terra. Ognuno dunque si dia spasso e bon tempo che da mò in là non sarò più molesto alla commedia e molto meno a chi la rappresenta».

<sup>31</sup> G.B. ANDREINI, *Lo Specchio* (edizione moderna di N. BUOMMINO, *Lo Specchio nel teatro di Giovan Bat-*

rarsi in uno specchio per calmarsi vedendo il proprio volto deformato dall'ira. Il teatro, insomma, nella fattispecie della commedia, stempera e addolcisce riflettendo i drammi della vita umana e risolvendoli in una dimensione in cui è possibile ottenere ciò che non si riesce a raggiungere nella realtà.

*tista Andreini, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, p. 109: «a gli occhi di V. E. Illustrissima rappresento questa mia picciol operetta intitolata *Lo Specchio*, com'appunto altro la Commedia non sia che *speculum vitae humanae*»).*