

MERIDIONALIA

19

Direttore

Pasquale SABBATINO

Università degli Studi di Napoli "Federico II"

MERIDIONALIA

La collana MERIDIONALIA. LETTERATURA, ARTE, TEATRO si rivolge all'ampio pubblico internazionale degli studiosi di letteratura italiana, declinata in particolare nei suoi rapporti con l'Arte e con le discipline dello spettacolo (Teatro, Cinema). L'intento della collana è stimolare il dibattito letterario sul versante storico-critico attraverso lavori di alto livello scientifico di consolidati esperti accademici e soprattutto di giovani ricercatori in formazione che affrontino, in volumi monografici o in solide edizioni critiche, peculiari aspetti della letteratura italiana e della storia dello spettacolo con approcci metodologici innovativi e nell'ottica del dialogo tra le culture e tra i diversi ambiti disciplinari. I volumi (monografie, miscellanee, edizioni critiche) — anche in lingua straniera, per facilitarne la diffusione internazionale — sono sottoposti ad un sistema di valutazione basato sulla revisione paritaria ed anonima (peer review - double blind). Ogni lavoro sottoposto dall'editore all'attenzione dei Direttori di collana e del Comitato Scientifico, viene consegnato in forma anonima ad almeno a due valutatori specialisti della materia e del metodo, il cui parere scritto — con eventuali suggerimenti ed indicazioni correttive — assieme al giudizio favorevole o sfavorevole, è trasmesso al Comitato Scientifico e ai Direttori di collana mediante un'apposita scheda di rilevazione. I criteri che guidano la valutazione sono: originalità e significatività del tema proposto; rilevanza scientifica nel panorama nazionale e internazionale; coerenza teorica e pertinenza dei riferimenti bibliografici; innovatività e pertinenza dell'approccio metodologico; rigore filologico; completezza dell'indagine; proprietà di linguaggio e fluidità dello stile; rispetto delle norme redazionali della collana.



Vai al contenuto multimediale

Anna Rita Rati

**«Una vaghissima mescolanza»
Sondaggi sul “patetico”
nel teatro comico italiano
fra Cinquecento e Seicento**





Aracne editrice

www.aracneeditrice.it

info@aracneeditrice.it

Copyright © MMXVIII

Gioacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

www.gioacchinoonoratieditore.it

info@gioacchinoonoratieditore.it

via Vittorio Veneto, 20

00020 Canterano (RM)

(06) 45551463

ISBN 978-88-255-1352-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: marzo 2018

Alla memoria di mia madre

[...] Cipriano raccomanda nell'epistola *Ad Donatum*:
«Immaginando di essere trasportato sulla cima d'un'alta montagna, e di osservare di qui i tumulti e le vicende di questo mondo irrequieto, non sa decidersi se riderne o averne pietà».

Robert BURTON,
Anatomia della malinconia, Venezia, Marsilio, 1994, p. 76.

Il filosofo Eraclito, dopo una seria riflessione sulla vita degli uomini, si sentì le lacrime agli occhi e con un pianto ininterrotto lamentò la loro miseria, pazzia e stoltezza. Democrito, al contrario, scoppiò a ridere: tutta la loro vita gli pareva tanto ridicola e si lasciò trasportare tanto dall'ironia, che i cittadini di Abdera lo presero per matto e perciò mandarono ambasciatori al medico Ippocrate affinché desse prova della sua abilità su di lui.

Ivi, p. 86.

Indice

- 13 *Avvertenza*
- 15 *Premessa*
- 19 *Capitolo I*
Per una teoria del “patetico” nel teatro italiano della Controriforma
1.1. Poetica e retorica, 19 – 1.1.1. *Dal punto di vista dello spettatore: il problema ricettivo*, 26 – 1.1.2. *Dal punto di vista degli autori: muovere gli “affetti”*, 29 – 1.2. L'interazione fra la trattatistica amoroso-comportamentale e il teatro comico del tardo Cinquecento, 35 – 1.3. «Si come farebbe un dipintore co' colori», 57.
- 97 *Capitolo II*
Bernardino Pino. Il “patetico” nella teoria e sulla scena
2.1. Comicità del conflitto, 97 – 2.2. *Gli ingiusti sdegni*, 99 – 2.3. *Gli affetti*, 108.
- 121 *Capitolo III*
Sforza Oddi. Temperanza e fede di un «dolce, e onesto fuoco»
3.1. *L'Erofilomachia*, 121 – 3.1.1. *Gli ingiusti sdegni di Bernardino Pino: testo-fonte per L'Erofilomachia*, 129 – 3.2. *I morti vivi*, 133 – 3.3. *Prigione d'amore*, 142.
- 153 *Capitolo IV*
La commedia larmoyante a Venezia nell'ultimo trentennio del Cinquecento
4.1. La «mestitia» di un «giusto sdegno»: *Il Fedele* di Luigi Pasqualigo, 153 – 4.2. La malinconia di Luigi Groto, 164 – 4.3. *Ebbra follia e onorate passioni ne La Turca* di Giovan Francesco Loredano il Vecchio, 188.
- 199 *Capitolo V*
Giovan Battista della Porta e la metriopàtheia
- 233 *Bibliografia*
- 245 *Indice dei nomi*

Avvertenza

Il volume è il frutto della rielaborazione della mia tesi di dottorato, svolta presso l'Università degli Studi di Perugia sotto la guida attenta e avveduta del prof. Giovanni Falaschi. Attestano la ripresa e l'approfondimento di questo lavoro, lungo il *continuum* del suo costante aggiornamento, la mia edizione integrale delle *Commedie* di Sforza Oddi, corredata di un'ampia introduzione e di note ai testi (Sforza Oddi, *Commedie. L'Erofilomachia, I morti vivi, Prigione d'amore*, a cura di A.R. Rati, Perugia, Morlacchi Editore, 2011) e il saggio su Giovan Battista Della Porta (*La cifra del "patetico" nelle commedie di G.B. Della Porta*, in «Studi Italiani», XXVI, 1, gennaio–giugno 2014), da me riproposto con qualche aggiunta e modifica in questo volume. Il quale precisa nella sua prima parte — per una corretta interpretazione del “patetico” nel genere “commedia” — il contesto storico, gli orientamenti di poetica, il rapporto tra la commedia del tardo Rinascimento e la trattatistica amorosa, nonché quello con la coeva produzione artistica. Confluiscono invece nella seconda parte, più estesa, i saggi su singoli autori, diversi per le loro aree geografiche di appartenenza e per il loro retroterra di cultura e di impegno ma aventi in comune la concezione di una commedia non priva di *gravitas*, dalla quale affiora il “patetico”. Gli autori sono Bernardino Pino, Sforza Oddi, Luigi Pasqualigo, Luigi Groto, Giovan Francesco Loredano il Vecchio, Giovan Battista Della Porta. È chiaro che non si tratta di un elenco esaustivo e non è un caso che io abbia già in pronto per la stampa uno studio su Cristoforo Castelletti, altro autore che ben figurerebbe accanto a quelli presenti nel volume; nel quale ho peraltro mirato a concentrare un'attenzione non secondaria a certi meccanismi degli intrecci, minuziosamente analizzati allo scopo di rilevarne le strategie comunicative in relazione con le esigenze della scena. Desidero infine ringraziare il prof. Sandro Gentili, per la competenza e per la disponibilità con cui mi sta guidando verso nuovi filoni di ricerca, e il prof. Marco Ariani, dalle cui lezioni a “Roma Tre” è nata la mia passione per la letteratura teatrale e che è stato il relatore della mia tesi di laurea sul teatro di Giacinto Andrea Cicognini.

Premessa

Nell'uso dei classici greci il senso del termine πάθος sembra oscillare tra un'attenuazione della sfera semantica del δεινόν, il cui polo estremo è rappresentato dal termine συμφορά, e un più specifico riferimento alle sue implicazioni ricettive, particolarmente evidenti nell'uso dell'aggettivo παθητικός e del suo corrispettivo latino *patheticus*, attestati soprattutto in ambito retorico, dove è spiccata l'attenzione agli effetti emotivi¹. Aristotele, nell'*Etica Nicomachea*, ricorre al termine παθητικός per qualificare uno dei tre atteggiamenti insiti nell'animo umano, e cioè la capacità di provare emozioni²; nell'*Ars Rhetorica*, estendendo il concetto alla sfera dell'*elocutio*, definisce con l'espressione παθητικῶς λέγειν³ quello che Cicerone considererà, a sua volta, l'espedito atto a commuovere, decisivo per il successo dell'orazione⁴. Quest'ultima può infatti dirsi buona se è in grado di sconvolgere gli animi dell'uditorio, come lo stesso Cicerone spiega nel *De oratore*⁵, richiamandosi spesso alla teoria retorica greca. Il legame tra eloquenza ed emotività è tenuto assai presente anche nei testi patristici di lingua greca: basti pensare, ad esempio, al ricorrere del termine παθητικός, connesso alla definizione di un efficace stile oratorio, in Isidoro Pelusiota e in Filostorgio⁶.

Si spiega così come il *pathos*, fin dall'antichità, sia anche connaturato al teatro, e in particolar modo al genere tragico. Lo stesso Cicerone, tanto in relazione al *movere* quanto all'imitazione delle passioni, identifica l'*orator* con l'*actor*⁷ e auspica un tono "patetico" flessibile, da adattare alle situazioni, che non sia troppo simile a quello proprio della tragedia⁸. Quest'ultima raggiunge gli esiti più estremi con Euripide⁹: all'amplificazione del *pathos*

1. Cfr. il πάθος ποιεῖν di cui parla Aristotele nella *Rhetorica*, III, 17, 1418^a 12.

2. Cfr. ARISTOTELE, *Ethica Nicomachea*, II, 4, 1105^b 24. Vi si parla di «passioni», di «facoltà» e di «disposizioni», tra le quali vanno annoverate le virtù.

3. ID., *Ars Rhetorica*, III, 7, 1408^a 24.

4. CICERONE, *Orator* 37, 128: «Duo restant enim, quae bene tractata ab oratore admirabilem eloquentiam faciunt. Quorum alterum est, quod Graeci ῥητικόν vocant [...]; alterum, quod idem παθητικόν nominant, quo perturbantur animi et concitantur, in quo uno regnat oratio».

5. Cfr. ID., *De oratore*, II, 115–116. Sulla necessità del *movere* si veda anche QUINTILIANO, *Institutio oratoria* VI 2, 26.

6. Cfr. I. PELUSIOTA, *Epistularum libri quinque* II, 146; FILOSTORGIO, *Historia ecclesiastica* XI, 6.

7. Cfr. CICERONE, *De oratore*, II, 193 e III, 222, dove si sottolinea l'importanza dell'*actio* come «sermo corporis».

8. Ivi, III, 30: qui è degno di nota anche il riferimento alla «scaenica venustas».

9. Cfr. J. DE ROMILLY, *L'évolution du pathétique d'Eschyle a Euripide*, Paris, Presses Universitaires de

contribuisce soprattutto il ridimensionamento delle parti liriche corali, cui corrisponde l'incremento degli assolo dei singoli personaggi (basti pensare alla nota monodia di Ecuba nelle *Troiane*)¹⁰. Di un più cupo pessimismo è espressione anche il lessico, come dimostra il ricorso da parte del poeta a un unico termine (πάθος) in luogo dei due (πάθος e συμφορά) tradizionalmente utilizzati per rendere, come si è visto, le gradazioni semantiche del δεινόν (si vedano i primi versi dell'*Oreste*).

Non più esclusivo della tragedia, il "patetico" incide anche sulla commedia, soprattutto per opera di Menandro, la cui poesia, agli albori dell'ellenismo, «vibra in diverse note; ma soprattutto nella malinconia, con cui il poeta vagheggia la vita, negata ai mortali, dei suoi protagonisti»¹¹. L'intimismo delle sue commedie, da riconnettere al contesto di frustrazione del ruolo pubblico del cittadino ateniese¹², si manifesta nella famiglia e nei rapporti di amicizia, talvolta essenziali per ricondurre il protagonista, reso folle dalle passioni, sulla via di un razionale equilibrio. Il comico, per la prima volta, non "aggredisce" lo spettatore: lo coinvolge con moderazione, lo invita a riflettere sugli affetti; il pessimismo iniziale è gradualmente risolto dalla maturazione interiore dell'individuo e dalla fiducia in una «social catena» in grado di compensare la terribilità del reale. Emblema della profonda incidenza del *pathos* sull'immaginario menandro è certamente l'*Aspis*, il cui *incipit* è degno di una vera e propria tragedia: guerra, cadaveri, volti sfigurati sconvolgono inusitatamente le aspettative degli spettatori («δεινῆς», grida il servo Davo), nonostante la Τύχη, subito dopo, entri in scena per ridimensionare quanto detto dai personaggi. È proprio in questa commedia, tra l'altro, che la parola πάθος occorre con insistita frequenza: ben sette volte¹³, di contro alle poche isolate occorrenze registrabili nelle altre commedie.

France, 1961. Sull'eredità trasmessa dai classici greci al teatro rinascimentale cfr., fra gli altri, Francesca Schironi, *The reception of Ancient Drama in Renaissance Italy*, in *A Handbook to the Reception of Greek Drama*, Wiley, 2016.

10. Il cambiamento più marcato nel carattere del coro, che si riscontra nelle *Troiane* e nelle tragedie ad esse posteriori, è conseguenza della nuova musica "patetica" — particolarmente congeniale alle monodie — inaugurata con Timoteo nel suo noma lirico *Persiani*, di cui Euripide avrebbe scritto il prologo (Satiro, *Vita Euripidis*, fr. 39, col. 22). Per il rapporto con Euripide e con il tragico si segnalano: A. PERTUSI, *Menandro ed Euripide*, in «Dioniso», 16, 1953, pp. 27–63; A. GARZYA, *Studi su Euripide e Menandro*, Napoli, Scalabrini, 1961; N. HOLZBERG, *Menander. Untersuchungen sur dramatischen Technik*, Nürnberg, Carl, 1974; A.G. KATSOURIS, *Linguistic and stylistic characterization: Tragedy and Menander*, Ioannina, The University of Ioannina, 1975; L. LEURINI, *Echi euripidei in Menandro*, in «Lexis», 12, 1994, pp. 87–95.

11. D. DEL CORNO, dall'*Introduzione* alla sua edizione critica di Menandro, *Commedie*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1966, p. 65.

12. Si rimanda a G. MÉAUTIS, *Le crépuscule d'Athènes et Ménandre*, Paris, Achette, 1954, e a C. PRÉAUX, *Ménandre et la société athénienne*, in «Chronique d'Égypte», XXXII, 1957, pp. 84–100.

13. Cfr. MENANDRO, *Aspis* 286, 329, 332, 389, 402, 423, 425.

L'opera di Menandro, rinvenuta per lo più nel corso del secolo scorso, rivive in quella di Terenzio, che poté avvalersi dei frammenti e dei rifacimenti latini della Commedia nuova. L'influenza esercitata su di lui dal poeta ateniese, dichiarata e difesa (ad esempio, nel *Prologo* dell'*Andria*)¹⁴, non è limitata solo alla struttura o ai personaggi: la cifra "patetica", per quanto piuttosto attenuata rispetto al modello, sembra costituirne infatti il timbro inconfondibile; quello che distingue Terenzio dall'altro "adattatore" di Menandro, Plauto, più interessato all'elemento comico che alla fisionomia umana dei suoi personaggi¹⁵. Esempiare la prima scena dell'atto terzo dell'*Hecyra*, nella quale Panfilo lamenta la propria infelicità e la perdita della moglie. In proposito Eugrafio, autore di un commento alle commedie terenziane contenuto in quello, ben più famoso, del grammatico Elio Donato, segnala che il personaggio «aegre fert, graviter ingemescit»¹⁶, per poi rilevare come sia l'indecisione sul da farsi ad alimentarne il *pathos*¹⁷.

Da Terenzio, amato dal Petrarca, dagli umanisti e dall'Ariosto, trae eccezionale vigore la commedia italiana del Cinquecento (si pensi alla *Suocera* di Benedetto Varchi, che vide la luce a Firenze nel 1569) e specialmente quella della seconda metà del secolo, sulla quale vogliamo soffermarci nel presente lavoro proprio in rapporto alla rappresentazione degli "affetti"¹⁸. Si può dire che in un contesto tanto ricco di varietà regionali e locali, l'esibizione del *pathos* in un intreccio a lieto fine diventa in Italia l'elemento unificante del teatro comico tardorinascimentale: il repertorio passionale dei personaggi sembra costituire — come tenterà di rilevare la mia indagine, condotta su campioni geograficamente lontani — una *koiné* vera e propria, caratterizzata, a Venezia come a Napoli, da un'inconfondibile cifra *larmoyante*. Mentre proliferano i commenti alla *Poetica* e alla *Rhetorica* di Aristotele — per il quale

14. Cfr. TERENCE, *Andria*, 9–21.

15. A differenza di Terenzio, che ebbe come unici modelli Menandro e il suo imitatore Apollodoro Caristio, Plauto si servì di modelli appartenenti alle più svariate correnti della Commedia nuova.

16. Cfr. P. WESSNER, *Commento a Terenzio di Elio Donato (Aeli Donati quod fertur commentum Terenti accedunt Eugraphi commentum et scholia Bemina recensuit Paulus Wessner)*, III, Lipsia, Teubner, 1902–1905, p. 273.

17. «Habet incertum quid faciat: amat uxorem, sed obtemperat matri, et pietate illa, haec amore retinetur. Ita habet conquestionem calamitatum suarum, quia ex praeterito amore similiter multa sit passus, cum amans meretricem a patre sit coactus ducere uxorem rursusque amans coniugem peregre pulsus sit. Nunc ergo peregre reversus eandem coniugem reperit domo discessisse iurgio nato inter matrem et coniugem, unde magis sic sibi sit, ut aut amorem relinquat aut adversus pietatem aliquid faciat» (ivi, pp. 273–274).

18. Va peraltro osservato che per il suo realismo e per le sue tematiche morali Terenzio veniva già letto a fini di pratica educativa prima della stessa nascita della commedia rinascimentale, anche di imitazione plautina. Cfr. F. CRUCIANI, *Dietro le origini del teatro rinascimentale*, in «Quaderni di teatro», 27, 1985; lo cita F. Ruffini, in *Commedia e festa nel Rinascimento. La «Calandria» alla corte di Urbino*, Bologna, il Mulino, 1986, p. 97.

il ridicolo non può recare sofferenza¹⁹ — gli intrecci comici si distinguono per una sempre più ricercata *gravitas*: verranno esaminate le ragioni e seguiti gli sviluppi del fenomeno, da connettere necessariamente a un più ampio quadro della produzione letteraria e non. Si spiega così il mio sintetico *excursus* sul repertorio figurativo coevo, nel quale, per orientamento di poetica oltre che di gusto, l'elemento "patetico" assume un rilievo non trascurabile.

19. Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 5, 1449^a 36–37.