

GIORDANO RODDA

Liquore di pianeti e rugiade di stelle fisse: commentando l'Astrologo dellaportiano

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIORDANO RODDA

Liquore di pianeti e rugiade di stelle fisse: commentando l'Astrologo dellaportiano

Si presentano i primi risultati di una ricognizione volta al commento de *Lo Astrologo* di Giovan Battista Della Porta, commedia posta cronologicamente al confine tra due secoli e testo di apprezzabile interesse non solo all'interno del corpus dellaportiano. Analizzando le distanze e le corrispondenze tra *Lo Astrologo*, opere cruciali come la *Magia naturalis* e le pratiche divinatorie dello stesso Giovan Battista, è possibile tracciare le coordinate della progressiva 'demagificazione' operata da Della Porta verso un'ortodossia che ben testimonia il mutato clima dell'epoca; il tutto – sotto una prospettiva stilistica e formale – in dialogo con le opere cinquecentesche che trattavano temi analoghi, dal *Negromante* dell'Ariosto alla *Calandria*. Ma ad emergere in ultimo sono i tratti più moderni del teatro dellaportiano, che alludono a forme e soluzioni ibridate già secentesche e che nell'*Astrologo* si concretizzano in una personale ripresa in chiave fisiognomica del tema del doppio dall'*Amphitruo*.

Nel pur diseguale corpus delle quattordici commedie composte da Giovan Battista Della Porta e giunte sino a noi, non si può davvero sostenere che *Lo Astrologo* abbia goduto, nei secoli, di una particolare fortuna. La causa è imputabile a un intreccio di per sé non banale, ma gravato da ampi inserti che tradiscono una certa stanchezza compositiva, oltre a personaggi canonici e poco inclini a vivacizzarne la vicenda. Da questa omogeneità non si distacca neppure la figura eponima, ricalcata sul Maestro Iachelino del *Negromante* ariostesco e altri celebri ciarlatani del Cinquecento:¹ un astrologo impegnato nel «nobilissimo esercizio della busca» e tanto sclerotizzato nella sua adesione all'archetipo da parere creazione di tutt'altra penna rispetto a quella che firmò la *Coelestis physiognomonica*. Dal canto loro anche le soluzioni linguistiche, se non altro a una prima lettura, risultano meno riuscite rispetto ad altri testi coevi del partenopeo.²

Riassumendo: sull'*Astrologo* grava un uniforme giudizio di incompiutezza e disordine, cui non è certo estranea la proverbiale assenza di un'ultima mano, comunque non sufficiente a emendarne le pecche più gravi; tuttavia è vero che una simile valutazione ha finito con l'investire ingenerosamente anche gli elementi più originali, e perfino nel migliore dei casi ha impedito una saldatura coerente tra tali materiali e il sistema di pensiero dell'autore. Può suonare tautologico, ma *Lo Astrologo* è opera tutta dellaportiana. Solo, sembra seguire una strategia laterale, fuori fuoco, rifratta, come se – e qui il *fil rouge* finalmente si palesa – discendesse dalle preziose pagine sull'ottica vergate nel *De refractione optices* e nella *Magia Naturale*. La critica non può che mutare se si mette al centro dell'analisi il vero fulcro della vicenda, quel Vignarolo che nella sua essenza sfuggente è pronto a far proprie le più pregnanti domande del Della Porta commediografo e scienziato: quesiti epistemologici che non si riducono a comici sofismi senza rilevanza, ma che vanno interpretati alla luce di un'imponente produzione dalla natura assai complessa.

Pubblicata nel 1604 ma composta sicuramente prima del 1591, l'*Astrologo* formalmente condivide lo statuto di altre commedie prive di elementi tragicomici, prerogativa piuttosto della coeva *Penelope*, e allo stesso modo aliene da una ricerca sfrenata del meraviglioso; più vicina insomma al modello dell'Ariosto (seppur in chiave inevitabilmente manieristica) che ai fervori

¹ Come evidenzia Raffaele Sirri, «il disegno del personaggio che dà titolo alla commedia risulta sbiadito. Entra in scena felicemente, con un'orazione che fa da prologo, simile nel tono, parodisticamente, all'orazione dell'*Ulisse* dantesco ai compagni, e che introduce sul fondale, in prospettiva, un angolo della Napoli di maniera, come gli spettatori hanno sempre chiesto che fosse rappresentata, mitica nel bene e nel male. Ma poi il meccanismo che il personaggio ha messo in moto perde colpi via via e si spegne in un ristagno di azioni futili e sfuocate» (G.B. DELLA PORTA, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, Napoli, Istituto Universitario Orientale, III, 1985, – *Le Commedie (secondo gruppo)*, 26). Il testo edito da Sirri viene usato per tutto l'intervento come riferimento per le citazioni.

² Tra gli interventi più recenti va senz'altro ricordato quello di Michel Plaisance, dedicato in particolare alle interferenze tra la commedia di Della Porta, il *Candelaio* bruniano e altri testi teatrali di argomento magico-esoterico di fine Cinquecento (M. PLAISANCE, *Dal Candelaio di Giordano Bruno a Lo Astrologo di Giovan Battista Della Porta*, in *Teatri barocchi. Tragedie, commedie, pastorali nella drammaturgia europea fra '500 e '600*, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 2000, 263-276).

delle contaminazioni contemporanee. Un testo datato, si direbbe. Uno dei tanti stanchi canti del cigno della brillante stagione comica cinquecentesca, calato però nella restaurazione dell'aportiana di un teatro letterario, obbediente al catalogo classico e risultante in una finzionalità compiaciuta ed esibita.³ La commedia di Pandolfo e Albumazar merita però un secondo esame, se non altro in virtù delle peculiarità del suo autore; e campanello d'allarme non può non essere il tema trattato. L'astrologia è tutt'altro che un argomento neutro per Della Porta, perfino quando la prudenza ne mitiga le eventuali derive eterodosse. Sarebbe davvero sorprendente vedere un soggetto tanto stimolante liquidato in qualche stantio scambio di battute.

Prima di addentrarsi ulteriormente nell'opera, meritevole di un'analisi che ponga in rilievo non solo le connotazioni, ma anche alcuni apprezzabili aggetti verso il teatro del barocco, sarà bene riassumerne in brevissimi ragguagli le vicende. Due *senes amantes* si sono accordati per sposare ognuno la figlia dell'altro; a Pandolfo toccherà Artemisia, mentre Guglielmo impalmerà Sulpizia. Guglielmo però sparisce durante un viaggio in Barberia, e suo figlio Lelio si rifiuta di concedere la mano della sorella Artemisia per le nozze con il vecchio Pandolfo. Questi decide allora di rivolgersi all'astrologo e ciarlatano Albumazar, in città con i suoi comparì, affinché con le sue arti doni a un'altra persona le fattezze di Guglielmo. Dopo il rifiuto del servo Cricca, è un Vignarolo alle dipendenze dello stesso Pandolfo ad accettare, solleticato dall'idea di approfittare della situazione per sedurre, sotto le spoglie di Guglielmo, la di lui serva Armellina. Ovviamente non c'è alcuna trasformazione, ma i complici di Albumazar fingono di scambiare il Vignaiolo per Guglielmo. Da qui prende il via un'assai prevedibile serie di equivoci che si concludono col ritorno del vero Guglielmo e il più classico dei doppi matrimoni a incrocio, tra Lelio e Sulpizia ed Eugenio, figlio di Pandolfo, e Artemisia. Pandolfo e Vignaiolo rimangono beffati, ma non va meglio ad Albumazar, truffato a sua volta dai comparì e costretto a una frettolosa fuga.

L'astrologo da cui prende il titolo la commedia è un impostore, come il già citato Iachelino e lo Zoroastro in una novella del Lasca,⁴ nonché l'erede di una tradizione di ciarlatani che passa almeno per Luca Gaurico come descritto in alcune pagine incendiare dell'Aretino,⁵ un gustoso episodio di Ortensio Lando⁶ e il Cingar del *Baldus* folenghiano.⁷ A differenza di Iachelino, tuttavia, Albumazar ha meno del negromante generico e più dell'astrologo professionista: il suo nome è quello del celebre Abu Ma'shar al-Balkhi, il grande sostenitore delle congiunzioni astrali, primo nemico di Pico e definito «moccicone» proprio dall'Aretino.⁸ Anche quando ne vengono magnificate iperbolicamente le doti – col puntuale contrappunto sarcastico di Cricca –

³ Si vedano, sui temi del progetto dell'aportiano, sul suo uso del canone classico e sul significato della riproposizione di modelli squisitamente letterari, G. B. SQUAROTTI, *Della Porta e il teatro del mondo*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo*, Atti del Convegno di Vico Equense (29 settembre-3 ottobre 1986), a cura di M. Torrini, Napoli, Guida, 1990, 439-467, e G. COLUCCIA, *Tradizione e parodia nel teatro di Gian Battista Della Porta*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del Convegno internazionale di Lecce, 23-26 ottobre 2000, Roma, Salerno, 2002, 783-800.

⁴ La Novella Quarta della Seconda Cena, che Alberto Asor Rosa, analizzandola, chiamò «il capolavoro di Anton Francesco Grazzini» (in A. ASOR ROSA, *La novella occidentale dalle origini a oggi*, Roma, Edizioni Moderne Canesi, II, 1960, 465 e segg.).

⁵ Basti pensare *al Iudicio over pronostico de Mastro Pasquino Quinto Evangelista de l'anno 1527*.

⁶ Cfr. la novella dell'asino di Carabotto, in O. LANDO, *Varij componimenti di M. Hortensio Lando nuovamente venuti in luce*, Vinegia, appresso Gabriel Giolito de Ferrari e fratelli, 1552, 223 e segg.

⁷ In particolare il quattordicesimo il quindicesimo libro nella redazione Viganò Cocaio delle *Macaronee* vedono il *trickster* di Folengo dilettersi in un'imitazione feroce dell'astrologia pronosticante, come dimostra questo gustoso scambio: «Cingar, es astrologus? numeras num sydera, Cingar? | O si te nossem has ipsas studiassse facendas, | me fortasse ista fecisses arte magistrum». | Nil ridet Cingar, sed stat gravitudine tanta, | quanta Pythagoras non staret supra cadregam. | Mox ait: «O quoties olim te, Balde, gabavi, | o, inquam, quoties oselatus, Balde, fuisti» (T. FOLENGO, *Baldus*, a cura di Mario Chiesa, Torino, UTET, II, 1997, 594).

⁸ Cfr. P. ARETINO, *Un pronostico satirico*, a cura di Alessandro Luzio, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1900, 3.

i termini che vengono usati, pur in senso parodico, fanno intuire un autore non digiuno dell'arte pronosticante e della geografia tolemaica:

ALBUMAZAR. Già sormontava negli assi e poli de' cardini celesti e vaneggiava tra gli eccentrici, concentrici ed epici: cercava alcuni punti felici per voi...

CRICCA. Anzi per voi, e siano di spiedi e pontiroli!

ALBUMAZAR. ...e se il sole era entrato nel segno del Cancro:

CRICCA. Il cancro e il fistolo che ti mangi!

PANDOLFO. Tu prendi il granchio, Cricca! dice «Cancro» e non «canchero».

CRICCA. Il granchio lo prendete voi, ed il canchero!

ALBUMAZAR. Egli è morto, mortissimo, perché il raggio direttorio è gionto alla casa sesta,...

CRICCA. Dice che vi bisogna far un rottorio dietro la testa, perché purghi li mali umori.

ALBUMAZAR. ...e negli luoghi della morte è gionto il suo afeta...

(*Lo Astrologo*, Atto I, Scena IV)

Al di là del merito della sua truffa (che comunque non coinvolge riti proibiti ma si dimostra più che altro un semplice esercizio di prestidigitazione e sottrazione dei beni altrui) lo stesso Albumazar non ha dubbi riguardo all'insensatezza dell'astrologia. Parlando di Pandolfo, lo descrive come la vittima perfetta proprio perché «dà credito alla astrologia e alla negromanzia: che si può dire più? ché se fosse uno Salomone, il dar credito a queste sciocchezze basterebbe a farlo la maggiore bestia del mondo» (*As.*, I, I). Tutto risolto? Della Porta davvero condivide, verso le pratiche di lettura dei cieli, lo stesso sguardo disincantato e – *ça va sans dire* – sorridente del suo predecessore Ludovico Ariosto?

Anche senza conoscere approfonditamente la biografia dellaportiana, è evidente che la risposta sia negativa. Si è detto che la data di composizione dell'*Astrologo*, pur non del tutto certa, dovrebbe risalire agli anni Settanta od Ottanta del Cinquecento:⁹ decenni assai turbolenti per lo scienziato e mago napoletano. Intorno al 1574 venne emesso nei suoi confronti un primo procedimento del Sant'Uffizio per questioni di fede, mentre dopo la bolla del 1586 di papa Sisto V – la *Coeli et Terrae Creator*, che condannava senza appello l'astrologia giudiziaria e la divinazione – Della Porta fu vittima di un nuovo processo insieme a Luigi Tansillo, conclusosi con l'ammonimento ad astenersi dai «giudicii astronomici».¹⁰ Accuse per nulla infondate: con il fratello Giovan Vincenzo, Giovan Battista Della Porta fu uno dei grandi animatori della pratica divinatoria colta all'interno del *milieu* partenopeo.¹¹ Diventa chiaro a questo punto l'intento palinodizzante che sottende la composizione dell'*Astrologo*, obiettivo condiviso con un'opera ben più importante nel canone di Della Porta: la *Coelestis physiognomonica* edita nel 1603 – tre anni prima della pubblicazione dell'*Astrologo* – con tanto di approvazione ecclesiastica.

Mettere in burla (o in commedia) le pratiche astrologiche significa pertanto prendere le distanze dal proprio passato, comunque calato, più che in un'adesione senza riserve alla lettura degli astri, nell'ossessione verso la completezza eziologica della descrizione del mondo, attraverso i segreti e tenui fili della magia naturale che avvolgono ogni cosa nella loro ragnatela.

⁹ Cfr. il testo della Clubb, che fornisce anche importanti ragguagli sulle circostanze compositive, poi precisate dal già citato intervento di Michel Plaisance: «[...] when the scattered facts about Della Porta's life are put together and examined, it seems clear that the attack was a necessary recantation of his former beliefs, wrung from him by the Holy Office's command to disband his academy, cease his occult practices, and write a comedy. *Astrologo* was most likely offered as the first proof of his reformation» (L.G. CLUBB, *Giovambattista Della Porta, dramatist*, Princeton, Princeton University Press, 1965, 176).

¹⁰ Si veda soprattutto R. ZACCARIA-G. ROMEL, *Della Porta Giovambattista*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1989, 37° vol., *ad vocem*, M. VALENTE, *Della Porta e l'Inquisizione. Nuovi documenti dell'archivio del Santo Uffizio*, in «Bruniana & Campanelliana», (1999), 2, 415-34, e P. PICCARI, *Giovan Battista Della Porta: il filosofo, il retore, lo scienziato*, Milano, Franco Angeli, 2007, 24-25.

¹¹ Cfr. la lettera di Gio. Batta Longo datata 11 agosto 1631, in G. GABRIELI, *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, I, 1989, 68.

Ed è proprio agendo in negativo sulla *Coelestis physiognomonica* che possiamo avere informazioni più chiare riguardo alle convinzioni di Giovan Battista in materia astrologica. L'opera si propone infatti di dimostrare l'infondatezza dei legami tra il moto delle stelle e dei pianeti e la fisiognomica, in cui invece Della Porta crede senza riserve (e che anche il suo biografo, Pompeo Sarnelli, considerava ben più degna erede delle teorie medievali sull'inclinazione). Le fattezze – con le loro conseguenze psicologiche e morali – dipendono secondo la lettera del testo dal 'temperamento', in ossequio ai principi già telesiani del freddo e del caldo. Eppure scorrendo le pagine della *Coelestis physiognomonica* la strategia preteritiva dell'autore è tanto manifesta da rasentare l'ingenuità: la maggior parte del testo è dedicata a una minuziosissima disamina, che vorrebbe forse ricalcare le sillogistiche esposizioni pichiane, di queste influenze stellari che solo *in extremis* – e, verrebbe da dire, a malincuore – vengono dichiarate fasulle. Il tutto per tacer dei *lapsus* del partenopeo, che non di rado lascia cadere la distinzione tra prima persona e credenze degli astrologi in favore di formule ben più assertive. Il legame tra stelle, pianeti e corpo era stato approvato già da Tommaso d'Aquino;¹² e parlare di corpo, per Della Porta, significa necessariamente affrontare anche il problema delle sue influenze sull'anima. Pur nel rifiuto sdegnoso dei talismani e delle immagini che avevano sedotto Marsilio Ficino nel *De vita*, e ferme restando le imprecisioni che spesso la destinano all'errore (come quelle, ben note, relative alla definizione dell'istante esatto della nascita), l'astrologia non può quindi mai essere ricusata *in toto*, pena il crollo di una larga parte di un edificio speculativo ortodosso.

A prescindere dalla condanna senza appello delle pratiche astrologiche vendute a caro prezzo dagli impostori, la commedia di Della Porta dimostra ben altra attitudine verso la fisiognomica, che in un certo senso è lo stimolo reale del testo e dà linfa ai principali motivi di unicità dell'opera. *Lo Astrologo* si impone, ancora più delle altre commedie, come un esempio estremo di 'teatro della fisionomia', che da un lato allude alla Commedia dell'Arte attraverso l'archetipizzazione estrema del personaggio e dunque dell'attore; dall'altra, con le sue confuse problematiche solo apparentemente spensierate e irrisolte nel testo (teatro di domanda, vien da dire, e non di risposta), al tema dell'identità, della realtà, del doppio che tanto fecondi saranno nella stagione secentesca.

Che il teatro di Della Porta sia strettamente legato alle sue opere in materia di fisiognomica – e che sia pertanto, almeno in prima battuta, un palcoscenico fisico e corporeo, dove la rappresentazione visiva è vera chiave di volta dell'impianto – è opinione acclarata ormai da tempo dalla critica.¹³ Riprendendo lo spunto suggerito in apertura, avrebbe poco senso scindere l'attività letteraria dell'autore da quella scientifica e magica, operando una divisione arbitraria tra alterità legate da uno stretto rapporto biunivoco, alla stessa maniera dei dialoghi galileiani, del teatro di Bruno o delle liriche di Campanella *alias* Settimontano Squilla. Finora non si è mai sottolineata l'importanza dell'*Astrologo* in questa direzione. Eppure già dalle prime battute la presenza delle tematiche legate alla fisionomia non può essere sottostimata: Albumazar rivolgendosi ai suoi complici parla dei «segni della fisionomia che ne' vostri fregiati visi si veggono» (*As.*, I, I) e in uno scambio con Cricca è evidente il suo concreto interesse per una materia apparentemente tanto affine al buon senso e all'esperienza comune, specialmente a Napoli, descritta come «città piena di ladri e furbi» dove «bisogna star in cervello più del solito»:

CRICCA. Astrologo, di che ciera ti paro io?

ALBUMAZAR. Ho visto mille appicati in vita mia, ma non ho veduto la più maladetta e scomunicata fisionomia e ciera della tua; e se tu fossi un poco più alto da terra, direi che

¹² Cfr. T. D'AQUINO, *Summa Theologiae*, Milano, Edizioni Paoline, 1988, II 2, q. 95, art. I.

¹³ Riprendo, fra le altre, le tesi di Michele Rak: «Questo teatro è un trattato in più parti di fisiognomica del movimento. Il corpo si muove, impallidisce, arrossisce, gesticola, reagisce, patisce emozioni e legnate alterando qualunque fissità dei segni da illustrare – in altro trattato – facendo ricorso soprattutto alle tavole parallele della statutaria, le maschere ferme dell'antichità e alle classi di comportamento univoco degli animali» (M. RAK, *Modelli e macchine del sapere nel teatro di Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo...*, 387-415: 389).

sei stato appiccato già. Ma se ben mi ricordo, vidi l'altro giorno uno che s'andava scopando per la città: o tu sei esso o egli te.

CRICCA. S'ho cattiva cera di fuori, dentro ho buono miele.

ALBUMAZAR. Cera da far candele: la forca prolongar la potrai ma non scampare!

(*Lo Astrologo*, Atto I, Scena IV)

Anche il continuo ricorso agli animali più umili come termini di paragone per i personaggi, da sempre *topos* dell'abbassamento comico, cela legami più profondi. Come Della Porta ha mostrato nel *De humana physognomoniam* con le sue suggestive illustrazioni, le somiglianze tra uomo e bestia non sono casuali ma rispondono a un'intima corrispondenza; chiamare Cricca o il Vignarolo «asino», Pandolfo «cavallo», Armellina «vitellaccia» è operare con decisione in direzione di una tipizzazione sia esteriore che interiore, capace non solo di coinvolgere il personaggio ma operare un'investitura pienamente attoriale verso la maschera.¹⁴ Il palcoscenico (soprattutto letterario, ma non solo) di Della Porta si presta particolarmente bene per scopi sia ludici che conoscitivi, grazie alla sua naturale codificazione dei ruoli e alla stilizzazione fisiognomica concretizzata nel rispecchiarsi delle sembianze sul temperamento.

A onor del vero fino a qui non ci si distaccherebbe più di tanto dal *modus operandi* abituale dell'autore, che quasi in ogni commedia mostra la sua obbedienza alle leggi della fisionomia, soprattutto attraverso l'insistenza sulla «ciera» in grado di suggerire al volo le caratteristiche di una persona. La ragione dell'originalità storicamente sottovalutata dell'*Astrologo* sta proprio nella zona dove l'originario filone plautino, sotto la patina cinquecentesca, brilla con maggiore forza, e dove la discendenza dall'*Amphitruo* – in versione ovviamente de-paganizzata e ibridato con la novellistica del Tre e Quattrocento – è scoperta.

Come si ricorderà l'*Anfitrione* era stato tradotto in terzine da Pandolfo Collenuccio e messo in scena in onore di Ercole d'Este a Ferrara nel 1487 e nel 1491. Il testo era servito poi come canovaccio per una commedia del Dolce pubblicata nel 1545, *Il marito*, in cui i personaggi sono traslati in un contesto laico e moderno e il tema della trasformazione di Giove in Anfitrione risolto nella straordinaria somiglianza tra i personaggi di Fabrizio (l'innamorato) e Muzio (il marito eponimo).¹⁵ Come si è visto anche *Lo astrologo* opera un identico trasferimento di cornice, riportando la vicenda sulla terra e cancellando il carattere di 'tragicommedia' anche in senso plautino; il nodo principale dell'intreccio – la metamorfosi delle fattezze del Vignarolo in quelle di Guglielmo – diventa l'occasione non solo per una burla che strizza l'occhio perlomeno a Calandrino e alla *Novella del Grasso Legnaiuolo*, ma soprattutto funge da pretesto per una moderna riflessione sul tema dell'io, dell'identità personale e della dissociazione di quella che può definirsi un' 'anti-maschera', e che solo un appassionato sostenitore della fisiognomica poteva articolare in questi termini.

¹⁴ Il discorso coinvolge, naturalmente, anche il piano linguistico, come segnalano gli inserti spagnoleschi di Gramigna. Come ricorda Raffaele Sirri: «La degradazione della lingua su un piano di sostanziale uniformità, razionale e asettica, depotenziata di valori allusivi nella stessa misura che di ascende storiche, trova compenso negli inserti plurilinguistici (napoletano, spagnolo, latino del pedante, commistione di dialetti) e nelle tipizzazioni dei personaggi, che si estrinsecano in linguaggi separati (il pedante, il servo, l'innamorato, il capitano, il vecchio ecc.) e si susseguono, nelle scene, a parti autonome, come tante strofe in sé compiute, o ad intreccio, senza fondersi o confondersi, rimanendo voci a contratto. Questo che si dice di D. P. è possibile dirlo di altri commediografi della prima metà del Cinquecento o a lui contemporanei. E il discorso ancor meglio si attaglia alle trovate della commedia dell'arte [...] Le tipizzazioni accentuate, le separazioni nette dei linguaggi, le segmentazioni sceniche, sono, nelle commedie di D.P. il correlativo teatrale del depotenziamento storico della lingua» (*Commedie I*, 11-12).

¹⁵ Per la fortuna dell'*Amphitruo* si vedano A. BONDURANT, *The Amphitruo of Plautus, Molière's Amphitruo, and the Amphitruo of Dryden*, «The Sewanee Review», XXXIII (1925), 4, 455-468, W. B. SEDGWICK, *The history of a latin comedy*, «The Review of English Studies», Vol. 3, n. 11 (1927), 346-349, e L. R. SHERO, *Alcmena and Amphitruo in ancient and modern drama*, «Transactions and Proceedings of the American Philological Association», LXXXVII (1956), 192-238.

Cricca è la prima scelta di Pandolfo per la trasformazione in Guglielmo, ma il servo – un po' a sorpresa, visto che sembrerebbe adattarsi bene al ruolo di Sosia: e qui già si avvertono le prime ragioni del distacco – oppone uno strenuo rifiuto, terrorizzato dai poteri di Albumazar. L'accettazione del Vignarolo opera un primo spostamento e sdoppiamento rispetto all'originale plautino, dove tra Mercurio e Sosia c'è una perfetta corrispondenza, all'interno di un sistema simmetrico dove l'altra coppia drammatica è quella composta da Giove e Anfitrione. A differenza delle messe in scena del testo originale ma anche dei più comuni rifacimenti dell'*Amphitruo*, la vicenda non inizia *in medias res*. Allo spettatore-lettore è concesso di assistere agli episodi che hanno portato all'orchestrazione e realizzazione del doppio inganno, quello tentato da Pandolfo e quello parzialmente riuscito di Albumazar. Questo contribuisce a motivare i tentennamenti di un personaggio che mostrerà insospettabile profondità psicologica, dando un'aura di 'realtà', di 'possibilità' (una finzione più vera del vero, come tante volte in Della Porta) e problematizzando l'evento meraviglioso con la presentazione delle sue conseguenze pratiche. Sulle prime il Vignarolo è dubbioso:

PANDOLFO. È giunto qui un astrologo che trasforma gli uomini in altre persone. Se tu vuoi lasciarti trasformare in un mio amico, ti lascio tre annate dell'affitto che mi rendi della tua villa.

VIGNAROLO. E se mi trasformo in un'altra persona, che mi servirà quell'utile? lo farai a quello, non a me.

PANDOLFO. Tu non sarai trasformato se non per ventiquattro ore, e poi ritornerai come prima.

VIGNAROLO. E chi m'assicura che torni come prima? ché trasformandomi si perde la persona mia, non sarei più in calendario e non resterebbe segnale al mondo che vi fosse stato. No no.

(*Lo Astrologo*, Atto II, Scena II)

Il Vignarolo è conscio dei rischi che una trasformazione del genere comporterebbe: perdere le proprie fattezze significa prima di tutto dissolversi nel non-essere («se mi trasformo, venerò in fumo, in vento»), e in secondo luogo operare verso una confusione assai pericolosa tra il corpo – per Della Porta vero specchio dell'anima – e l'intelletto, nella quale è facile perdersi. Ancora il Vignarolo riflette lucidamente: «il diventare un altro è una specie di morire, e col morire non ci sto bene». Inizia a farsi convincere solo quando Pandolfo nega la solidità della connessione corpo-anima:

VIGNAROLO. Io togliendo quella somiglianza e ingannando la casa di Guglielmo, son io che l'inganno o no?

PANDOLFO. Non tu ma quella somiglianza.

VIGNAROLO. E quella somiglianza ed io non siamo tutti una cosa?

PANDOLFO. No, ché tu mai sarai Guglielmo né Guglielmo te; ma resterà ingannato chi si crede che tu sia Guglielmo.

VIGNAROLO. Io pensava che bisognasse disfarmi e risolvere la carne e l'ossa, e poi impastarmi di nuovo e buttarli a cola dentro le forme di Guglielmo per trasformarmi in lui.

(*Lo Astrologo*, Atto II, Scena II)

Da questo momento in poi il Vignarolo si trasforma davvero, se non altro da un punto di vista narrativo e drammaturgico. Il lettore tenta inconsciamente una serie di messe a fuoco che non riescono a coglierne l'essenza. L'identità viaggia sospesa tra diverse coppie di opposti: non solo tra il ruolo di contadino e di borghese ma anche tra il villico grossolano e quello di cervello fino, tra vittima e carnefice, attraverso una sorta di perenne indeterminatezza dell'archetipo che

si riflette anche nelle modalità linguistiche.¹⁶ Perfino le già citate similitudini animali, travolte nel confusionario vortice della metamorfosi, partecipano di questa perdita d'identità, di centralità, di punto di vista obiettivo e neutrale anche in chiave fisiognomica. Lo dimostra in particolar modo il dialogo tra Cricca e il Vignarolo nella quarta scena del secondo atto: dopo che il primo ha ricordato la qualifica dei due personaggi come animali di puro istinto («Dillo a me che sono una bestia», «Ci ha colto te che sei una bestia», (*As.*, II, IV), il ragionamento del contadino finisce con l'impressionare il servo, in un capovolgimento di ruoli che riecheggia il passaggio da Vignarolo in Guglielmo («Stiman costui un asino, ma asino son io che lo stimava un asino»). Adesso l'illusione della realtà diventa preminente fino al metateatro; Pandolfo vuole fingere di essere stato derubato (e come dice Cricca, «il punto sta [...] in saper fingere il colerico, la stizza e il disgusto») per non pagare quanto pattuito ad Albumazar; al fine di ingannare il Vignarolo e convincerlo dell'avvenuta trasformazione arrivano Arpione, con il suo braccio finto, e Bevilona, «puttana scaltrita» che si fingerà «gentildonna innamorata», mentre Gramigna interpreterà il marito della donna, ennesima versione del Capitano Matamoros.¹⁷

Tornano alla mente i brani della *Magia Naturale* dedicati allo «specchio teatrale», dove lo spettacolo meraviglioso della rifrazione estrema arricchisce e complica l'intreccio teatrale sfidando gli archetipi.¹⁸ Nel *bailamme* che scaturisce, il Vignarolo scopre di non trovarsi affatto a disagio nei panni di Guglielmo, e sembra qui di poter cogliere una chiara allusione alla volontà della plebe di un innalzamento sulla scala sociale; eventualità a cui il conservatore Della Porta non poteva certo guardare con favore.

¹⁶ La figura del Vignarolo è stata ben analizzata, senza legare il discorso identitario a quello fisiognomico, da Elena Candela, che si concentra soprattutto sulle apparenti 'indecisioni' dell'aportiano nella scelta del registro linguistico da utilizzare per il suo personaggio. «Per alcuni tratti si comporta come il contadino di pasta grossa; per altri si comporta come il contadino di cervello fino. Si tratta di una connotazione che nel testo si sviluppa a corrente alternata, diversamente alternata dal linguaggio. In termini di astratta psicologia non è difficile parlare di unità del personaggio e magari parlare di complessità psicologica» (E. CANDELA, *Un contadino in commedia*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Sezione romanza», XXV (1983), 2, 572).

¹⁷ Da non sottovalutare anche i rapporti con altre opere dell'aportiano cui qui, per brevità, non si accenna, come il rapporto tra il teatro (con i suoi equivoci) e i *mores* della mnemotecnica trattati nell'*Ars Reminiscendi*, analizzati da Lina Bolzoni: «L'arte della memoria [...] insegna a giocare con le parole, a farne sprigionare impensate visualizzazioni e inediti accostamenti. Questo tipo di esercizio, pur collocandosi su di un piano specifico, finalizzato com'è alla mnemotecnica, non è però sostanza molto diversa da quel gioco sulla deformazione e sulla polisemia delle parole che anima tante scene delle commedie dell'aportiano, per cui nomi di persone e di luoghi soprattutto, ma anche di cose, vengono fraintesi, reinterpretati, commentati, dando luogo a una catena di associazioni e di "bisticci" più o meno capricciosi, puramente gratuiti o finalizzati allo sviluppo dell'intreccio» (L. BOLZONI, *Retorica, teatro, iconologia nell'Arte della memoria del Della Porta*, in *Giovan Battista Della Porta nell'Europa del suo tempo...*, 337-385: 372).

¹⁸ In particolare da notare il passaggio dallo specchio teatrale degli antichi e il più complesso «specchio anfiteatrale» che propone Della Porta, descrivendo con dovizia di particolari la costruzione dello stesso e gli effetti ottici che ne possono scaturire, fino alla metamorfosi e all'illusione. «All'ultimo pongasi l'occhio del riguardante nel centro dello specchio, che l'occhio stia uniforme, e egualmente locato fra tutti, che ogn'uno di loro rappresenterà la sua faccia, poste in cerchio, come si suol vedere ne' balli, e nel teatro le faccie de' riguardanti, e però è chiamato da loro specchio teatrale, o teatrico; perché le linee, che escono dall'occhio tutte perpendicolari sopra i piani de' specchi, si riflettono in loro stesse, e così riflettono a gl'occhi l'imagini, che ogn'uno rappresenta la sua. Questa è la composizione dello specchio teatrale antico; ma è cosa da putti [...] Ma se gli specchi che vi porrai dritti saranno di quelli varii come habbiamo insegnato, che l'uno mostrerà la faccia di asino, l'altra di porco, l'altra di cane, altra gialla, altra nera, altra fosca, vedrai spettacolo più giocondo, e più meraviglioso: perché dalla moltiplicata riflessione, e dalle varie forme di specchi, e colori, ne risulterà una mirabile mescolanza» (G.B. DELLA PORTA, *Della Magia Naturale del Signor Gio. Battista Della Porta Napolitano Libri XX*, in Napoli, appresso Antonio Bulifon, 1677, 477-478).

VIGNAROLO. (Oh bella cosa l'essere trasformato in un altro! Io pensava che fosse trasformato tra la carne e la pelle; ma or come sono trasformato di volto così ancora mi sento trasformato di cervello. Mi par di esser diventato gentiluomo e smenticato affatto del villano: non mi resta altro di vignarolo che l'appetito e l'essere innamorato di Armellina. Son certo che niuno mi conoscerà, poiché io medesimo non più conosco me stesso).

(*Lo Astrologo*, Atto III, Scena IV)

Più avanti, quando l'incontro con Bevilona sembra andare per il meglio, il Vignarolo può esclamare che «non è maggior piacere al mondo che diventar un altro». L'inversione di rotta rispetto alle vecchie paure è completa, ma la felicità di questa natura ibrida sarà di breve durata. Quando la burla architettata ai suoi danni dalla prostituta e dai compagni di Albumazar lo fa finire in una botte che Ronca e Gramigna faranno rotolare per la città, conciandolo per le feste, la sua riflessione è ben più amara e moralistica: «Quanto era meglio per te star alla villa nella tua forma che trasformarti in altro!». La cera delle ali del contadino che ha tentato di farsi signore si è sciolta, ma è solo la prima avvisaglia della catastrofe. Nel quarto atto si consuma lo scontro con quello che è il vero antagonista suo malgrado sulla scena: il vero Guglielmo, creduto morto da tutti e tornato all'improvviso dalla Barberia. Il povero vecchio non ha trovato alcun parente in festa ad accoglierlo e tenta di spiegare a Cricca e Pandolfo (che l'hanno scambiato per il vignaiolo trasformato) di non avere «altra maschera di quella che mi fece la natura» (*As.*, IV, III): le sue solite sembianze non sono più sufficienti a donargli quel «segnale al mondo» di cui parlava il Vignarolo, tanto che a nulla servono i suoi tentativi di convincere il figlio Lelio. Neppure il più classico degli espedienti agnitivi – la cicatrice – è sufficiente a restituire l'identità perduta.

GUGLIELMO. (Oh almeno avessi un altro capo per battere questo in un muro!). O figlio, se non conosci l'aspetto di tuo padre, considera che l'ardore del sole mi ha fatto un poco nera la pelle e crespa, e gli occhi ficcati nella fronte per il disagio del viaggio e del paese; e ancorché siano mutati i lineamenti del viso, considera l'aria del sembiante che non si può perdere: almeno considera la ferita della mano che gli anni adietro tu mi aiutasti a medicarla.

LELIO. Colui, che ha trasformato il vignarolo in Guglielmo, ha trasformata la persona del vignarolo con quella ferita istessa che avea Guglielmo; ché altrimenti non saria trasformato.

(*Lo Astrologo*, Atto IV, Scena V)

Il culmine del serissimo gioco dellaportiano viene raggiunto nell'episodio più aderente alla trama dell'*Amphitruo*, cioè l'incontro tra Sosia e Mercurio, che nel testo dell'*Astrologo* diventa quello tra il vero Guglielmo e il Vignaiolo nella settima scena del quarto atto.¹⁹ L'aderenza al testo plautino è apparentemente quasi perfetta, con molte battute prese di peso dall'originale; le premesse e le conseguenze sono assai diverse. La somiglianza tra i due interlocutori è (come spettatore e lettore ben sanno) del tutto inesistente: da ciò deriva un cortocircuito comico memore delle fonti novellistiche ma che assume un senso più sfaccettato, evidenziando la labilità identitaria dei personaggi. In altre parole il Vignarolo, in virtù di una complessità che rappresenta la vera novità dell'opera e che è tanto più evidente quanto sono marcate e poco felici le tipizzazioni degli altri personaggi (tra cui il 'falso' protagonista eponimo), è contemporaneamente Sosia e Mercurio, così come Guglielmo partecipa di Anfitrone e di Sosia:²⁰ sulle prime sembra comandare il gioco a suo piacimento, con una malcelata

¹⁹ Anche dal punto di vista della struttura drammaturgica, questo scarto rispetto all'originale dà tutt'altra valenza narrativa al brano: si tratta infatti della fine della burla, piuttosto che il suo inizio (per dirla con Freytag, della caduta dell'azione).

²⁰ «Attingendo alla fonte plautina, nell'*As.* DP attribuisce la parte di Mercurio-Sosia al Vignarolo destinato, sia pure soltanto nell'intenzione sua, a godere della trasformazione, mentre la parte di Sosia misconosciuto e sbeffeggiato è attribuita a Guglielmo. Senonché la filosofia del Sosia plautino investe sia

soddisfazione per gli equivoci che gli consentono di trascendere i suoi umili natali («Mi chiama “gentiluomo”, mi onora: poiché paro ben vestito si pensa che sia gentiluomo»).

In un universo governato da ruoli certi come è quello assai rigido della finzione dellaportiana (e dei suoi studi teorici, come dimostrano i *mores* della mnemotecnica) per pochi brevi istanti il Vignarolo riesce a dominare la scena, giocando sull'indeterminatezza della propria situazione e riuscendo a prevaricare i potenti di ieri. Nell'incontro tra i due, con Guglielmo ormai ben poco sicuro di sé («dice tutto quello che son io e sa tutti i miei segreti, sì come avesse la mia persona e lo mio spirito»), la fonte plautina, letta alla luce della fisiognomica, assume nuove e più problematiche valenze:

VIGNAROLO. Poiché non sei più Guglielmo, chi sei?

GUGLIELMO. Tuo schiavo, tuo servitore.

VIGNAROLO. Io non ti vidi né conobbi mai, né sei mio schiavo né mio servitore.

GUGLIELMO. Ma di grazia parliamo a ragione: se non son Guglielmo, chi sono?

VIGNAROLO. Se non lo sai tu chi sei, manco lo so io: sei un cavallo, un bue, un asino.

GUGLIELMO. Messer sì, se fussimo nel tempo di Pitagora, direi che quando mi sommersi morii e l'anima mia entrò in un altro corpo e son un altro. Vorrei saper chi sono.

VIGNAROLO. Sei un tartufo!

GUGLIELMO. Sto fresco: questa veramente è una gran cosa; a me par essere pur quel Guglielmo di prima. Io non son morto: vedo, parlo, mi muovo; o forse quando mi sommersi, per la gran paura che ebbi quando mi vidi la morte così vicina, fossi divenuto un altro, e mi bisogna trovar un'altra persona per essere alcuno?

(*Lo Astrologo*, Atto IV, Scena VII)

Il trionfo del Vignarolo sarà di breve durata. Alla fine Cricca (non per nulla proprio colui che aveva rifiutato la trasformazione) gli rivelerà la verità. «La prima bozza e lo stelo della tua persona era il vignarolo, il color poi e la sembianza di sopra era di Guglielmo: è sparito via quel colore e quella apparenza di Guglielmo, ed è restata la persona del vignarolo che era prima» (*As.*, IV, VIII). La vicenda può avviarsi alla risoluzione e ricomposizione:²¹ «entro e taccio» sono le ultime parole del Vignarolo, chiaritosi con Pandolfo e rassegnato ormai a ritornare alla sua comune dimensione di personaggio secondario con funzioni puramente comiche. Seguono le due code con la fuga di Albumasar – anche questa tratta dal *Negromante* ariostesco – e la parziale consolazione di Pandolfo, che se non altro recupera il maltolto. Il classicista Della Porta, così impegnato nella sua opera di restaurazione comica, ha sciolto l'inganno rivelando l'illusione che per poche scene ha sostenuto la doppia natura del Vignarolo, facendo librare l'*Astrologo* verso quel «gioco di interferenze e [...] moltiplicazione di piani che danno luogo ad un continuo sovrapporsi tra realtà e finzione, ad una serie inarrestabile di raddoppiamenti e di dissociazioni, di riflessi e dislocazioni, di fughe e di inabissamenti»²² tipico del comico barocco. Malgrado il ritorno momentaneo della norma, l'autore è riuscito a condannare l'astrologia da un punto di vista ufficiale e in parte a recuperarla grazie al suo legame con la fisiognomica; allo stesso modo il vero protagonista della commedia si rivela un 'doppio' tardocinquecentesco che fa sue le

l'uno che l'altro personaggio, e tutti e due si esibiscono in acute ed esilaranti considerazioni tra il sofisticato e il balordo, arrendevoli e nello stesso tempo armati di argutezze. Secondo una tecnica particolarmente redditizia, già adulta ma da lui portata a perfezione, DP complica le situazioni ed esaspera i ruoli dei personaggi, traendo da Plauto e dalla novellistica boccacciana imprevedibili combinazioni sceniche e linguistiche» (E. CANDELA, *Un contadino...*, 575).

²¹ Anche l'autore della trasformazione mai avvenuta, Albumazar, passando da carnefice a vittima dei suoi complici (com'era avvenuto per Iachelino nel *Negromante* ariostesco) 'perde' la sua identità, catturato nel vortice di indeterminatezza, e a margine nell'ultima scena viene indicato solo come "astrologo". Malgrado si tratti sicuramente di una delle tante sviste che hanno accompagnato la stesura della commedia, appare assai a proposito in questo teatro dell'indefinito.

²² G. FERRONI, *La realtà e il suo doppio: forme del comico barocco*, in ID., *Il comico: forme e situazioni*, Catania, Edizioni del Prisma, 2012, 221-236:221.

intime ragioni del rapporto tra essere e apparire. Di lì a poco, nuove meravigliose illusioni non tarderanno a comparire sul palcoscenico.