

Vol. LXXIII
nuova serie

ISSN 0391-2108

Fasc. 2-3
Aprile-settembre 2020

Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli

Periodico trimestrale - POSTE ITALIANE SPA - Spedizione in Abbonamento Postale - D.L. 353/2003
conv. in L.27/02/2004 - n. 46 art.1, comma 1, DCB PISA - Aut. Trib. di Firenze n. 216/50 del 16/4/50



Vol. LXXIII
nuova serie

Fasc. 2-3
Aprile-settembre 2020

Rivista di Letterature moderne e comparate

fondata da Carlo Pellegrini e Vittorio Santoli
già diretta da Arnaldo Pizzorusso





Rivista di Letterature moderne e comparate

Direzione

Giovanna Angeli
Università di Firenze (g.angeli@mclink.it)

Patrizio Collini
Università di Firenze (patrizio.collini@unifi.it)

Claudio Pizzorusso
Università di Napoli "Federico II" (claudio.pizzorusso@unina.it)

Comitato scientifico

Silvia Bigliuzzi (Letteratura inglese, Università di Verona)
Louise George Clubb (Letterature comparate, University of California at Berkeley)
Claudia Corti (Letteratura inglese, Università di Firenze)
Elena Del Panta (Letteratura francese, Università di Firenze)
Michel Delon (Letteratura francese, Sorbonne Université)
Carlo Ossola (Letterature moderne dell'Europa neolatina, Collège de France)
Michela Landi (Letteratura francese, Università di Firenze)
Ivanna Rosi (Letteratura francese, Università di Pisa)
Helmut J. Schneider (Letteratura tedesca, Universität Bonn)
Valerio Viviani (Letteratura inglese, Università della Tuscia)
Salomé Vuelta García (Letteratura spagnola, Università di Firenze)

Coordinamento redazionale

Barbara Innocenti (barbara.innocenti@unifi.it)
Michela Landi (michela.landi@unifi.it)
Claudio Pizzorusso (claudio.pizzorusso@unina.it)
Valerio Viviani (vviviani@unitus.it)

I libri per recensione debbono essere indirizzati alla redazione
c/o Prof.ssa Michela Landi
Università di Firenze-Dipartimento di Lettere e Filosofia (DILEF)
Via della Pergola, 58-60 50121 Firenze

© Copyright by Pacini Editore - Pisa (Italia)
via Gherardesca - Ospedaletto PISA

Stampato in Italia - Printed in Italy - Imprimé en Italie - Ottobre 2019

Direttore responsabile Francesca Petrucci
Reg. Stampa Trib. di Firenze N. 216 del 15-5-1950

SOMMARIO

SAGGI

- DIEGO SAGLIA, *"Sweet Power of Song": Troubadours and the Question of Poetic Voicing in British Romanticism* 109
- LUIGI PINTON, *Il ritorno del colonnello Chabert. Testimoni e "revenants" in Sebald, Marías, Carrère* 129
- RICCARDO PACE, FRANCESCO PANICO, *La letteratura ispano-americana contemporanea nel tempo immaginario: Borges, Pitol y Vila-Matas* 153
- MICHELA VANON ALLIATA, *James Joyce poeta* 175
- FRANCESCO MARRONI, *La fine dopo la fine: 'Endgame' e l'ultimo "nastro" di Beckett* 191
- VALERIO VIVIANI, *Auden e il paradosso di Orfeo* 207
- ANTONIO CARRANNANTE, *Ancora sulla "linea francese": eccentricità di Beniamino Dal Fabbro (1910-1989)* 225

DISCUSSIONI

- MARCO LOMBARDI, *La Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656): intorno a un volume di Teresa Megale* 243
- IVANNA ROSI, *L'epopea della sconfitta e della colpa dagli Incas di Marmontel ai Natchez di Chateaubriand* 255
- ENRICO DE ANGELIS, *Un incompiuto perfetto. Su una edizione di Hölderlin* 265
- STEFANO TANI, *Declinando il romanzo: stato presente e ipotesi per un futuro incombente* 273

RECENSIONI

- ALBERTO COMPARINI, *Un genere letterario in diacronia. Forme e metamorfosi del dialogo nel Novecento (Tommaso Meozzi)* 281

<i>Dramaturgies vagabondes, migrations romanesques. Croisement entre théâtre et roman (XVIe-XVIIe siècles) (Consuelo Ricci)</i>	285
FEDERICO FASTELLI, <i>L'intervista letteraria. Storia e teoria di un genere trascurato (Simone Caforio)</i>	291
MICHELE FEO, <i>Cosa leggeva la Madonna? Quasi un romanzo per immagini (Marco Collareta)</i>	295
TOMMASO MEOZZI, <i>Visioni dell'alienazione: dalla distopia d'inizio Novecento al cyberpunk (Francesca Valdinoci)</i>	299
<i>The Mythical Mediterranean Sea: Crossroads of Cultures, People, and Civilizations (Serena Cenni)</i>	301
VALERIA POMPEJANO, <i>Il romanzo della distanza. Voci dell'Altrove nel romanzo francese e francofono del Novecento (Michela Memmola)</i>	305
ABSTRACTS	309

DISCUSSIONI

LA COMMEDIA DELL'ARTE NELLA NAPOLI SPAGNOLA (1575-1656): INTORNO A UN VOLUME DI TERESA MEGALE

Testo, quello di Teresa Megale¹, che procede con meticolosa e rispettosa attenzione a togliere la densa polvere accumulata dal tempo e dalla critica sulle idee relative a che cosa sia stata la commedia dell'Arte nella città-teatro partenopea² in un arco di tempo quasi secolare (1575-1656). Come ha sottolineato Siro Ferrone³, l'acuta visione del fenomeno commedia dell'Arte, fenomeno che la Megale osserva in modo al contempo perspicuo, affascinato e affascinante dalla specola partenopea, ribadisce, a suo avviso, "il prevalere di un comune costume professionale [appartenente] non solo ai comici 'regnicoli' [...] ma anche – salvo rare eccezioni – agli attori padani [...]" quali Tristano Martinelli, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini. Per Ferrone "fondamentale struttura del libro è – cioè – l'osservazione del carattere meticcio dell'attore" che vive "ora del mestiere fondato sulla recitazione, il mascheramento, il canto, la musica e ora invece di altri espedienti mercenari, di competenze artigianali e fabbrili di negoziati e contratti diversi". Infatti, oltre a delineare con precisione la vasta panoramica dei generi spettacolari portati in scena sulle piazze, per le strade, sul mare, nelle stanze teatrali e nei palazzi partenopei, l'autrice ha il merito di offrire ai suoi lettori un ricco consuntivo circa il funzionamento economico di questo teatro: si va dai contratti dei singoli comici e delle compagnie alla funzione impresariale portata avanti da certi attori. Teresa Megale mette scientificamente a punto una propria originalità nel modo di raccontare l'oggetto di studio e di ricerca. Un'originalità, come diremo meglio, determinata dal fatto di guardare a quell'oggetto (documento archivistico, persona, personaggio, luogo scenico, evento teatrale ecc.) da più possibili punti di osservazione che non siano soltanto quelli della storia e della storia materiale: il barocco, nel quale si collocano i protagonisti del professionismo napoletano, fa appello all'unitarietà delle Arti. In questo senso, crediamo che l'originalità del volume sia derivata, oltre che dall'uso sapiente, illuminato, spesso innovativo, del materiale archivistico, dall'attenzione rivolta dall'autrice al concetto di barocco espresso da Gilles Deleuze⁴. Potremmo allora dire che la storia della commedia dell'Arte a Napoli in epoca barocca è fatta, alla stregua della realtà in generale per il filosofo francese, di "pieghe", ripiegamenti della materia

trattata, in questo caso quella teatrale cinque-seicentesca e partenopea. Per semplificare, potremmo immaginare sia le fonti documentarie sia la lettura e la scrittura critica di tali fonti nonché dei fenomeni spettacolari ad esse relativi (e del loro contesto) come un tessuto che si trama di infinite increspature. Fuori di metafora, vorremmo dire che l'abilità dell'analisi e della scrittura storico-critica di Teresa Megale consiste nel "decriptare" le profondità più o meno oscure di certi documenti, nello "spiegare" l'altrettanto oscura "piega" (la lacuna vera e propria o l'addensarsi di riferimenti apparentemente ignoti). Per "spiegare" le "pieghe" di un documento bisogna mettere in azione contemporaneamente una conoscenza interdisciplinare per la sua diversità e abbondanza: storia, storia materiale del teatro, storia della morale e della religione, letteratura, geografia, antropologia, sociologia e psico-sociologia, storia della ricezione, topografia e toponomastica, tutte le arti.

In una prospettiva diversa rispetto a quella che, con difficoltà linguistica e concettuale, cerchiamo di chiarificare, ovvero più logica, cartesiana, alla luce della ragione e non del gioco critico-interpretativo tra ombre e luci (causate dalle "pieghe") caro al barocco di Gilles Deleuze, diremmo che Siro Ferrone ha invece il merito di consegnarci alcuni emblematici tentativi di sintesi di questo libro strutturalmente complesso. Per Ferrone sostanzialmente due sono i nuclei strutturali attorno ai quali ruota, in un vivace e variegato – a nostro avviso – sistema copernicano⁵, l'architettura del volume: il primo nucleo raccoglie i risultati di "un'analisi dell'intensa dinamica sociologica e storica del Regno di Napoli" i cui fili narrativi s'intrecciano con la "storia cronologica del funzionamento, deperimento e rinascita dei principali teatri di quel territorio"; il secondo nucleo coglie "il riflesso di tale dinamismo [...] nella psicologia percettiva degli spettatori teatrali" la varietà linguistica dei quali favorirà e accentuerà le pratiche mimetico-gestuali. Anche nella presentazione del libro pubblicata nella quarta di copertina si tende (necessariamente nel breve spazio comunicativo di quel tipo di pagina) di consegnare al lettore una sintesi (esemplificandoli e semplificandoli attorno ad alcune direttive storico-critiche) dei percorsi d'indagine prolificamente disseminati nel testo⁶ secondo un andamento narrativo che lascia in quelle occasioni la linearità del racconto: la narrazione storico-critico-documentaria spesso e volentieri ritorna sui propri passi, lascia la linearità, per una più barocca circolarità fino a divenire spiraliforme. Ogni corso o ricorso (Vico)⁷, ogni ripresa di tema o di problema da un capitolo o paragrafo all'altro, dalle note all'appendice, si arricchisce, cioè, di apporti nuovi, di considerazioni ulteriori, di rimandi diversi: la ripetizione da pratica retorica, logica ed emotiva, acquista così il valore

di uno strumento metodologico che una volta di più chiama in causa Deleuze e la ripetitività dello sguardo critico rivolto dal soggetto riguardante all'oggetto di osservazione e di analisi in occasioni e contesti differenti. La figura di Giuseppe Calasanzio, per esempio, viene come riflessa in un poliedro di specchi; appare, scompare, riappare in diverse pagine del libro, analizzata com'è ogni volta da un punto di vista in più, alla luce di documenti diversificati o dallo stesso documento letto da altra specola: dalle considerazioni e documentazioni di storia materiale concernenti la trasformazione del Teatro della Duchesca in chiesa di Santa Maria del Presepe, alla problematica morale degli "uomini [e donne] infami" (M. Foucault), dal mutamento del teatro profano in teatro religioso ai prodromi delle rappresentazioni di presepi meccanici di cui Calasanzio è promotore⁸. Di seguito, solo un altro esempio del procedere metodologico/narrativo per corsi e ricorsi di Teresa Megale abile "raccontatrice" di documenti d'archivio: l'intrigante notizia documentaria dell'esistenza di un "canale" in legno di castagno, dispositivo fisso per fare sprofondare il libertino Don Giovanni agli Inferi, è ripetuta nel libro sotto varie angolazioni. All'inizio la sua funzione è soprattutto referenziale, informativa, successivamente lo straordinario documento che ci consegna questa notizia viene ripreso e analizzato via via con crescente attenzione. Quando il documento viene ripreso in un secondo momento, l'autrice fa osservare al lettore che il macchinario essendo citato nel contratto d'affitto risulta fisso a indicare che quel marchigiano era parte organica del teatro. Finalmente, in un terzo momento e in conclusione della suspense narrativa, al lettore, con suo grande piacere intellettuale, viene fatto scoprire che quel documento attesta il debutto del primo Don Giovanni a Napoli. Dal che, in quarta istanza, deriva che la prima rappresentazione della pièce in Italia è da anticipare agli anni racchiusi fra l'apertura del teatro, il 1621, e il 1625, data della sua più alta attestazione documentale nel contratto appena ricordato. Queste riprese, questi sguardi in avanti e all'indietro, si articolano, a rizoma⁹, collegandosi a quanto precedentemente scritto e anticipando quello che si scriverà e diramandosi in questo o quel capitolo, in questo o quel paragrafo, nelle note o nell'appendice documentaria¹⁰.

Giunti a questo punto, lasciamo per un istante da parte il seducente, accattivante, barocchismo, labirintico, esteso nella sua valenza operativa, dell'assunto nel quale il volume ha un suo turbinante rispecchiamento, e seguiamo piuttosto il rassicurante filo rosso delineato, come si diceva, dalla quarta di copertina prima di cercare di rappresentare l'arborescenza, sia in verticale (cronologia) che in orizzontale (sincronia), piena di linfa storica, documentaristica e testimoniale, alla cui

immagine potremmo riferire la straordinaria effervescenza dei contenuti ramificati del volume che si riuniscono nel terzo e ultimo capitolo del libro, dispiegando così “la lunga linea barocca che passa proprio nella piega”¹¹ dove, insieme ad attori, attrici, impresari, ecclesiastici, sono riuniti architetti, pittori, musicisti, poeti e filosofi (p. 241).

Nella quarta di copertina, dopo averne messo in luce il valore documentario volto a spiegare le principali dinamiche culturali della vita degli attori e dei teatri partenopei l’estensore sintetizza i principali obbiettivi raggiunti:

Il volume illustra la peculiarità della scena artistica partenopea in rapporto con il potere spagnolo vicereale, con l’aristocrazia urbana e regnicola e con le numerose “nazioni” straniere [...], con particolare riguardo alla formazione di compagnie miste, napoletane-lombarde-ispatiche, ai loro viaggi [...]. Indaga la rete delle “stanze” pubbliche cittadine nelle quali si praticava la vendita del teatro, la loro fortuna e il loro declino [...]. Mette in luce il palcoscenico del golfo [...]. Chiarisce infine le pratiche drammaturgiche di una cultura teatrale pervasiva [...]. [...] sperimenta linguaggi destinati a formare e cifre stilistiche dell’invenzione della tradizione teatrale successiva.

Dal canto nostro è proprio questa pervasività della forma e del contenuto del libro più del tentativo di sintesi di quanto elaborato dall’autrice che vorremmo piuttosto mettere in evidenza per esaltare, ripetiamo, il valore mimetico della scrittura scientifica con l’oggetto narrato. Libro “in barocco”, dunque, fascinosamente consustanziale con l’argomento: alla fascinazione del teatro si accompagna la fascinazione esercitata dalla metodologia e scrittura critica¹² di Teresa Megale. Testo barocco per le sue lussureggianti 469 pagine, per la ricchezza documentaria profusa nei tre capitoli che costituiscono la struttura del volume, per l’abbondanza delle fonti d’Archivio molte delle quali inedite a creare l’effetto di sorpresa e meraviglia, esso procede per corsi e ricorsi, o, pensando al mare del titolo, per andate e ritorni d’onda, grazie ai quali una problematica, un fenomeno, questa o quella persona, questo o quel personaggio, possono riapparire sulla pagina del volume colti, come abbiamo sottolineato più volte, da angolazioni simili e insieme differenti dentro un contesto in costante mutazione. Come si addice ad una composizione in barocco, il libro, per affermazione della stessa autrice, è architettato come una struttura in movimento a imitazione del viandare dei comici dell’Arte, del viaggio che viene richiesto al lettore nella toponomastica cittadina analizzata come geografia teatrale, un filo rosso che ci conduce, affascinati, fra strade e piazze di Napoli, fra chie-

se e stanze per la commedia. Al lettore-picaro vengono proposte le mappe della città con l'indicazione dei differenti luoghi teatrali. Queste mappe esaltano la retorica visiva del libro compendiata dalla bella, quanto rappresentativa, scelta iconografica a colori. Dinamica comunicatrice e interlocutrice a distanza con i suoi lettori virtuali, Teresa Megale ci inizia all'appropriazione dello spazio/tempo partenopeo: la terra che sin dal titolo siamo invitati a percorrere in compagnia dei comici dell'Arte è dunque soprattutto quella della capitale vicereale, del regno che l'abbraccia, ma è pure l'Italia da Roma, a Bologna, e di qui a Mantova e nella Milano spagnola, e poi a Messina. C'è nella scrittura della Megale la capacità di suscitare per il tramite di una entusiastica e entusiasmante emozione visiva *l'hic et nunc*, il qui e ora, di persone e personaggi, di luoghi e situazioni. Ma la retorica barocca in atto nel libro non è solo visiva; con piacevole sorpresa è anche uditiva quando l'autrice tenta, tramite un'ennesima fascinazione, di evocare alle nostre orecchie incantate il rumore del mare di Posillipo, i suoni e le voci che su quei flutti si ripercuotono come un eco durante gli spettacoli navali sul golfo di Napoli, che di per sé costituisce una splendida scenografia¹³. Come detto all'inizio, l'autrice "spolvera", decostruendolo, il mito ottonevicesimo del teatro napoletano dell'Arte e insieme ad esso quello odierno diffuso dai media che ribollono di teatralità comica partenopea (p. 11). Da qui l'esigenza di scrivere questo libro che cerca, appunto, di smitizzare il mito partenopeo in quest'ambito ricorrendo a meticolose ricerche comparative tra fonti plurime: archivistiche, iconografiche, artistiche, letterarie. Il lavoro di decostruzione dell'immaginario della teatralità napoletana è stato lungo e complesso (p. 12). Occorreva interrogare o re-interrogare in maniera più puntuale e integrale le fonti documentali superstiti. Al momento della ricerca, della stesura e dello studio della bibliografia, nonché nello specifico della stesura del testo, bisognava inoltre essere sempre coscienti del rischio trasfigurante della mitopoiesi (p. 20). L'origine della commedia dell'Arte a Napoli viene riferita all'anno 1575, ricordato nel titolo, anno "al quale risale la più antica formazione partenopea del professionismo attorico finora emersa dal naufragio delle fonti storiche [...]". Una compagnia senza indicazione di nome formata da un senese, un milanese, un lucchese e due napoletani. Il 1656, che chiude l'arco cronologico della ricerca, segna il grave momento di transizione causato dalla virulenta peste che travolse la città. Nel periodo indicato, 1575-1656, si gettano le basi della futura tradizione spettacolare partenopea. Sembra caratterizzare gli interpreti napoletani la particolare disinvoltura e l'abilità con le quali si assemblano e si smembrano allo scopo di formare nuclei artistici sempre inediti

in vista di specifiche esigenze artistiche anche più volte nello stesso anno comico (p. 25). Ne consegue da parte dei comici una grande frequentazione di notai, avvocati e giudici. Di tale frequentazione Teresa Megale dà conto nella sezione da lei dedicata alle fonti archivistiche. Tali compagnie si rivelano formate da professionisti autonomi, precoce espressione imprenditoriale, moderno rischio d'impresa, essendo il sistema affidato non al *patronage* bensì al favore del pubblico, e dipendente dagli incassi come ogni mercatura (p. 25). Gli attori napoletani si tutelavano vicendevolmente, e, prima delle scelte performative, stabilivano con cura il *quantum* e le sue dirette modalità (p. 37), compresa quella di poter mutare la propria parte per assumerne altre, in particolare nelle mutazioni recitative determinate dall'età anagrafica. Tale possibilità di "mutevolezze" appare altra cifra dell'Arte napoletana (p. 43). Un documento notarile recita in proposito: "[...] oltre le suddette parte ut s[upra] stabilite [debban farne] tutte quelle altre parte et tutto quello e quanto che da detto autore sarà ordinato per servizio di d[etta] compagnia [...]" (p. 44). Questa ricchezza peculiare delle compagnie professionali napoletane si riflette nella formazione delle compagnie spagnole che recitano all'ombra del Vesuvio e che chiedono la collaborazione dei comici partenopei. Un sistema che permetteva di scambiare al momento opportuno mezzi e ruoli produttivi nella facilità dei sodalizi e nell'attenzione principale verso il pubblico. Partendo dalla lettura antropologica della tradizione teatrale napoletana portata avanti da Stefano De Matteis (nota 174), l'autrice del volume proietta nuova luce su quella che può essere contraddistinta come la cultura spettacolare napoletana: il fatto di essere tutti implicati deontologicamente, capitani, pulcinella, e graziani, di essere solidali e autoreferenziali allo stesso tempo, di essere indipendenti nel movimento, di non perdere mai di vista le reazioni degli ascoltatori-spettatori, segna, secondo la Megale, la differenza con gli altri comici che da questa cultura saranno influenzati. Dinamismo e eclettismo caratterizzano a detta dell'autrice la nascente civiltà del teatro professionistico napoletano (p. 165) caratterizzato anche da una fortunata ibridazione: il professionismo propone mirabili sintesi locali (spagnoli e napoletani) o esterne (napoletani e "lombardi"). Nel corso del volume, Teresa Megale coglie il mestiere attorico partenopeo in fase di avanzata definizione concernente sia il severo profilo deontologico del comico dell'Arte sia i suoi già ben rodati rapporti con il sistema giuridico-amministrativo riguardante la vendita del teatro con la sua tassazione: dal 1589 Filippo II aveva imposto ai comici napoletani di pagare lo *ius repraesentandi* all'Ospedale degli Incurabili quale "redenzione fiscale" del teatro colpevole di suscitare emozioni peccaminose¹⁴.

Teresa Megale fa osservare che nella città del Vesuvio la netta preminenza degli attori sulle attrici ha favorito il travestimento¹⁵, lo ha incrementato (p. 65). Un sistema di successo mercantile che, esportato, si diffonderà come specificità partenopea. Quanto ai capocomici napoletani, essi intraprenderanno viaggi, pagati 'democraticamente' da tutta la compagnia, a Bologna, a Roma e in Lombardia, per reclutare attori per la città vicereale. Nel dedalo teatrale partenopeo tra il 1575 e il 1656 le stanze per lo spettacolo appaiono e scompaiono finché non si giunge negli anni '20 del Seicento a due sale pubbliche: San Giovanni dei Fiorentini e San Bartolomeo che nel 1737 diventerà il San Carlo. A queste stanze si aggiungono altri spazi di rappresentazione come il Palazzo Reale e i suoi giardini nei quali si erigeva una sala effimera: i comici dell'Arte trasferivano presso il pubblico cortigiano "i moduli scenici improvvisativi basati sul variegato catalogo di gesti e di azioni fisiche divenuti ben presto peculiari del sistema recitativo dei napoletani" (p. 124). L'espressività mimetico-gestuale è il mezzo privilegiato delle loro azioni sceniche finalizzate ad abbattere le barriere linguistiche (italiano/toscano, spagnolo, altre lingue e/o dialetti...) degli spettatori "forestieri" per conquistarne abilmente l'attenzione e il gusto (p. 124). Questi elementi performativi favoriscono la specializzazione dei napoletani nel genere degli intermezzi. È così che comprensibilmente gli spagnoli affidavano gli intermezzi agli attori-mimi-acrobati partenopei mentre a se stessi riservavano la commedia in castigliano. La prassi dell'ibridazione tra generi e *performances* di attori risulta vincente vista la feconda ripetitività della presenza degli intermezzi nel repertorio della commedia a Napoli. In questo primo Seicento, insieme alla componente mimetico-gestuale, accompagnata dal gioco verbale sui diversi linguaggi parlati dagli ascoltatori-spettatori, la componente musicale, canora e coreutica degli intermezzi napoletani "avrà il suo laboratorio sperimentale" proprio nella capitale vicereale (p. 116). Tra il 1575 e il 1656 si giunge per Teresa Megale alla "fissazione dello statuto recitativo, prevalentemente mimetico, dell'attore partenopeo, che proprio in questi anni conobbe [...] la sua massima fase sperimentale" (p. 125). L'attività spettacolare dei professionisti dell'Arte, quella di corte, quella di strada e delle stanze effimere, dilaga nel paesaggio urbano cinque-seicentesco. E oltre che nel "teatro di terra" nel "teatro di mare". L'autrice riserva alcune delle sue belle pagine al teatro del mare connotando quello spazio in movimento da un punto di vista architettonico-spaziale, sonoro, visivo. Il teatro di mare, per cui l'elemento acqueo diventa scenografia reale con le luci che vi si riverberano nelle diverse ore, fa appello ad argomenti e a generi spettacolari, a musiche sull'acqua, a simulazioni di battaglie

navali, a egloghe piscatorie. La scienza contribuisce alla meraviglia marinistica di questi spettacoli quando per fare udire a maggior distanza sul mare le voci delle cantanti si descrivono nel libro gli “imbuti” tedeschi (p. 135). Il “teatro di terra” e quello di “mare”, rientrano, ci sembra, nel fenomeno della “mudanza” dei luoghi di rappresentazione a Napoli. A questo fenomeno si può riferire la trasformazione, alla quale accennavamo, delle stanze teatrali in luoghi di culto e di assistenza. Tale trasformazione è causata dalla censura sempre più forte della Chiesa nei confronti del teatro e degli uomini e donne infami che lo recitano e lo frequentano. Teresa Megale documenta la crescita del fenomeno fino a che tale atteggiamento di controllo e repressione determina simulazioni di santità da parte di ipocriti-istrioni anticipatori del Tartufo molieriano¹⁶.

MARCO LOMBARDI
(Università di Firenze)
marco.lombardi@unifi.it

¹ Teresa Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni editore, 2017.

² Giancarlo Alfano recensendo il volume scriveva: "Tra i non pochi luoghi comuni che danno sostanza al fenomeno 'Napoli' c'è, senza dubbio, il teatro". A partire dal Seicento, aggiunge, pare aver acquisito l'identità di città-teatro, in quanto l'attività spettacolare invade l'intero spazio cittadino e oltre la città lo scenografico golfo e il mare. Alla luce di fonti inedite o rare, Teresa Megale indaga sulla consistenza di questo attributo di città-teatro, tratto identitario profondo o attributo abitualmente associato alla capitale meridionale. Documenti alla mano, non abbandonandosi alla *vulgata*, ma ricorrendo a costanti e rigorose verifiche, Teresa Megale "supera" per correttezza citazionale e giustezza interpretativa delle fonti documentarie i padri fondatori di questa tipologia di studi concentrati su Napoli, ovvero Benedetto Croce e Ulisse Prota-Giurleo. Cfr. Benedetto Croce, *I teatri di Napoli*, 1^a ed., Napoli, Presso Luigi Pierro, 1891; Ulisse Prota-Giurleo, *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, vol. II, *La Commedia*, a cura di E. Bellucci e G. Mancini, Napoli, il Quartiere edizioni, 1962. La recensione di G. Alfano è consultabile al seguente indirizzo: https://www.bulzoni.it/images/allegati/Tra_mare_e_terra-recensione-Alfano.pdf.

³ Sua recensione nella rivista online "Drammaturgia" all'indirizzo <http://drammaturgia.fupress.net>.

⁴ Cfr. *La piega. Leibniz e il Barocco*, nuova ed. a cura di D. Tarizzo, Torino, Einaudi, 2004 (ed. orig. *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris, Les Editions de Minuit, 1988). Ecco quanto scrive Teresa Megale a questo soggetto in una nota a Deleuze di cui riprende le parole: "Sembra dunque esistere una lunga linea barocca che passa proprio nella piega, riunendo architetti, pittori, musicisti, poeti e filosofi" (T. Megale, *Tra mare e terra*, p. 241, n. 23). La storia materiale della commedia dell'Arte a Napoli tra fine Cinquecento e metà Seicento incrocia, dispiega e spiega quindi tutte queste altre discipline che aiutano meglio a interpretare questa o quella fonte documentaria assumendo punti di vista plurimi sullo stesso oggetto di analisi.

⁵ Nel "sistema" del libro, l'attenzione del lettore va rivolta, secondo noi, non solamente alla ricerca del nucleo del volume (il sole ovvero la nozione centrale di città-teatro nella sua declinazione di città dei teatri) bensì, per così dire, anche ai pianeti e satelliti (capitoli, paragrafi, note), altrettanti nuclei, dipendenti sì dal nucleo centrale, ma accoglienti una ricchezza di ipotesi, riflessioni, spunti per la ricerca tale da proiettarci fuori dai limiti dello spazio del volume verso altri orizzonti aperti all'approfondimento. Bene scrive Giuseppe Galasso concludendo la sua recensione al volume nel "Corriere della sera" del 17 dicembre 2017 quando, riprendendo alcuni pensieri di Teresa Megale, 'apre' appunto questo volume apparentemente chiuso nello spazio cinque-seicentesco collegandolo a distanza con la modernità e contemporaneità di Napoli: "È una visione forte di veri e propri fondamenti della napoletanità, che costringono a riflettere anche alla luce di esperienze recenti come quelli di 'grandi' quali Totò, Peppino De Filippo, o, anche, Nino Taranto, o, ancor più, alla luce della diversa e 'originale' napoletanità di Massimo Troisi". E aggiunge alludendo al bisogno "nativo e profondo di teatro" nella città del golfo, e insieme a tale bisogno, al singolare genio "nell'esprimerlo e nel rispondervi, che anche questo libro contribuisce a ravvisare nella Napoli moderna e che induce anch'esso a ulteriori riflessioni". Libro aperto dall'interno e da parte della ricezione verso ulteriori riflessioni così come un cielo in un soffitto barocco assorbe chi guarda e lo invita a prendere il volo verso altre dimensioni, come quelle della contemporaneità, affrontate sempre e comunque ricorrendo a una rigorosa documentazione demistificante.

⁶ Si tratta di rimandi, echi e allusioni destinati a decostruire (alla Derrida) certe prese di posizione della critica precedente sicura di aver raggiunto la verità sulla questione "commedia dell'arte e napoletanità", nella volontà di annettersi l'attendibilità e la testamenterietà dei propri studi e ricerche sull'argomento. Nella succitata recensione, Giancarlo Alfano riconosce la difficoltà di sintetizzare tanta disseminata ricchezza d'informazione e di problemi: "La studiosa [...] organizza la sua materia in tre capitoli: i primi due sono rispettivamente dedicati agli attori (alle attrici) e agli spazi del teatro, il terzo mette in contatto testualità differenti provando a riconoscerne la comune matrice teatrale e a fornirne una tipologia ordinata. Sono tutti capitoli ampi e assai ricchi di informazioni e problemi, sicché è difficile fornirne una sintesi". Se si tenta, come fa lo stesso critico, una sintesi, non potrà essere

che semplificante nei confronti di una scrittura la cui economia non è solo logica ma anche libidinale, caratterizzata com'è da profusione, desiderio e passione documentaria, da intrecci, da eloquenza e prosopopea grazie alla quale, come fa notare lo stesso Alfano, l'autrice, sulla scia di Michel Foucault, fa parlare le carte d'archivio dando voce e corpo a persone e cose nel contesto socio-politico, socio-economico e artistico-teatrale della Napoli cinque-seicentesca. In questo senso possiamo dire che i nomi che appaiono nelle 37 pagine dell'indice ad essi dedicato non sono solamente manifestazione di una sicura erudizione ma anche e soprattutto della capacità di contestualizzazione vitale di ognuno di essi che, noto o sconosciuto, 'risorge' per uscire dalla carta e dai segni d'inchiostro e salire vivo e vegeto sulla scena della città di Partenope.

⁷ Da Vico Teresa Megale riprende la categoria del probabile utile per tentare di spiegare i corsi e i ricorsi, la vita, la morte, la resurrezione o la metamorfosi delle stanze teatrali a Napoli con esiti sempre imprevedibili ed incerti: "[...] Napoli sembra assistere, impassibile e sorniona, talvolta inerte e remissiva, alla demolizione continua e incessante delle stanze pubbliche e alla loro silente quanto prodigiosa rinascita in altre sedi e in altre forme" (p. 109).

⁸ I frammenti di notizie ricavabili da inedite polizze bancarie, arricchite dalle memorie archivistiche dei padri scolopi, consentono la ricostruzione dell'imprevedibile mosaico della "metamorfosi" del Teatro della Duchesca (p. 199). Ai primi di dicembre del 1620 Giuseppe Calasanzio erige la chiesa, l'oratorio e le scuole pie degli scolopi nell'area del teatro della Duchesca presso Porta Capuana e dei suoi annessi: sale da gioco e sala del gioco della palla. L'impresario di questo teatro, Andrea Della Valle si converte e diventa professore alle scuole pie. Nel 1629, Calasanzio lo consacra sacerdote. La Duchesca fu cancellata dalla Chiesa cattolica e nel suo spazio viene eretta Santa Maria del Presepe. L'attività scenografica della Duchesca è ripresa al momento della costruzione dei fondali dei presepi con lontananze e prospettive usate per la prima volta in questa chiesa (p. 220). Il caso della Duchesca sottolinea il mimetismo, il metamorfismo tipico degli attori napoletani dell'Arte. Il loro relativismo culturale, la loro adattabilità, diventa una visione del mondo prima che un cambiare modo di fare teatro.

⁹ In *Rizoma* (1976), trad. it di S. Di Riccio, Pratiche, Parma, 1977, Gilles Deleuze propone di esprimere il pensiero tramite una modalità rizomatica. Com'è noto, il rizoma fa riferimento a radici vegetali che si originano in un unico punto per poi distribuirsi apertamente in direzioni molteplici. La modalità espressiva rizomatica – cui per noi lettori sembra ricorrere sovente l'autrice – consente, a nostro parere, una circolazione aperta fra i concetti, favorendo percorsi differenziati e connessioni inedite. Il paradigma storico che soggiace al volume ne determina un andamento cronologico che cresce nel racconto di persone, personaggi, fatti, eventi e cose, come un albero (inteso anche come albero genealogico di persone, personaggi, avvenimenti...), dalle radici (il 1575) alla cima (il 1656). Rappresenta in modo più univoco e unidirezionale il senso dei collegamenti tra gli autori, gli attori, le compagnie, gli eventi, le *performances*. Questa struttura – per la quale nel testo della Megale è concepito naturalmente anche un prima e un poi – s'incrocia con quella più orizzontale esemplificata dalla scrittura a rizoma più coerente con il nomadismo diffuso dei comici dell'Arte e con la diffusione di idee e concetti relativi a teorie e prassi sceniche non tanto per essere essi determinati da un prima e un poi quanto piuttosto dal loro andare in parallelo, dai loro contatti "per contagio" anche a distanza spazio-temporale. Nel libro, diacronia e sincronia si muovono di pari passo, grazie pure ad una lettura interdisciplinare del documento e/o del fenomeno analizzato. Statuto del barocco, è la "piega" ovvero, secondo Deleuze citato dalla Megale a proposito del poeta G. B. Marino, il punto di congiunzione e di dispiegamento delle più svariate tessiture che concorrono a formarla riunendo in sé, piegando, ripiegando ma anche, si diceva, dispiegando tutte le arti che il teatro catturò e sfruttò (p. 241). Cfr. *La piega. Leibniz e il Barocco*, ed. nuova a cura di D. Tarizzo.

¹⁰ Di fronte alla difficoltà di una sintesi che non sia semplificazione dell'assunto di Teresa Megale e delle sue prolifiche diramazioni, sia Ferrone che Alfano procedono a una sorta di florilegio di quelle che potrebbero essere considerate le parti più significative o le eventuali eccellenze del volume. Siro Ferrone insiste sul ricco consuntivo circa il funzionamento economico del teatro napoletano tra Cinque

e Seicento, sulle precisazioni e integrazioni documentarie relative a attori, attrici, capocomici, imprese delle quali non si avevano notizie o se ne avevano scarse, sulla scelta delle fonti archivistiche, sul rapporto tra la scena napoletana e quella europea. Anche Alfano loda il lavoro realizzato attraverso una robusta ricerca in archivio grazie alla quale si ricostruiscono: “un tessuto fittissimo di micro-eventi che libera i protagonisti del teatro napoletano dall'anonimato [...]”, i modi in cui si costituivano le compagnie, le forme di pagamento degli attori, la topografia teatrale nel labirinto urbano, l'articolato sistema d'interessi e antagonismi che teneva insieme impresari e proprietari, le prime apparizioni di Pulcinella, la teatralità de *Cunto de li cunti* di Basile, la parentela tra il capitano Matamoros e il Don Chisciotte cervantino, la misteriosa gestazione di Don Giovanni nei suoi rapporti con l'aneddotta partenopea con seduttori, burlatori, libertini in carne ed ossa, il mondo napoletano seicentesco nella sua capacità di attrarre dall'Europa e di restituire all'Europa figure della modernità come Don Giovanni e Pulcinella con le sue reincarnazioni da Totò a Troisi. Anche secondo G. Alfano, questo lavoro “imponente” di Teresa Megale è “destinato a segnare gli studi ben oltre l'ambito cronologico che prende in esame”. Infine, sempre secondo Alfano: “In estrema sintesi, *Tra mare e terra*, oltre a fornire una ricostruzione minuziosa dei modi e delle pratiche della vita teatrale seicentesca in una delle poche grandi capitali europee del tempo, rilancia il lettore verso i problemi più caldi dell'identità culturale europea”. Quindi opera in un certo senso ‘aperta’ quella della Megale.

¹¹ Cfr. nota precedente.

¹² Teresa Megale fa parlare i documenti, dà voce a carte apparentemente mute; fa abilmente luce – con fare progressivo o improvviso – su ambienti e cose della vita pubblica e privata dei comici dell'Arte partenopei, ci conduce all'interno di case, palazzi, chiese e stanze per lo spettacolo.

¹³ Una narrazione che stupisce per la trasformazione in senso comunicazionale di tutta una minuziosa documentazione raccolta tra Italia e Spagna. Il racconto documentario o meglio la scena e la scenografia visiva e sonora che i documenti possono suscitare davanti all'occhio della mente o nell'orecchio interiore di chi legge ci appare un'eredità di Ludovico Zorzi, maestro diretto e indiretto di tutti.

¹⁴ Lo *ius* fa rientrare il teatro in quella che Giuseppe Galasso chiama “economia europea moderna” (p. 162).

¹⁵ È un tratto che Galasso mette in evidenza nella sua recensione (cfr. *supra* nota 6) riprendendo le proprie parole dell'autrice per la quale la “parte residuale” che la donna riveste all'interno della commedia dell'arte a Napoli ha trasformato il corso stesso la storia del teatro partenopeo segnandone sensibilmente gli esiti produttivi e artistici e imponendo linguaggi espressivi che l'uso e le consuetudini teatrali hanno marcatamente diffuso come specifici di un luogo e di un'area geografica e culturale, quelli partenopei.

¹⁶ Vennero incarcerati per aver leso la dignità ecclesiastica dei comici dell'Arte che in una commedia, siamo nel 1611, affermarono che per far carriera nella Chiesa ci vuole Fortuna ma anche talvolta il Vizio. Gli attori diventeranno predicatori (p. 219) e devoti: “[...] il gruppo [del teatro] della Duchesca, precursore dell'invenzione molieriana di *Tartuffe*, al pari di ‘falsi devoti’ che popolavano l'Europa, scelse una dissimulata trasfigurazione, assorbita e adattata all'antico mestiere di attore più che accettata con cristiana pazienza e moderazione” (p. 220). Cfr. le prammatiche contro istrioni e ciarlatani che dalla seconda metà del '500 fioriscono a Napoli (p. 157). Nel 1974, De Simone presenta al Teatro San Ferdinando di Napoli una rilettura della *Cantata dei Pastori* di Andrea Perrucci (1651-1704). *Mistero Napolitano* è del 1977. Le due opere manifestano della “mudanza” dei teatri in chiese, luoghi d'assistenza e scuole, e degli attori napoletani che da comici infami si metamorfosano in predicatori di Cristo. L'aspetto ‘artistico’ del volume documentario di Teresa Megale si situa felicemente sulla scia di queste opere teatrali che hanno fatto storia e lasciato un'impronta.

