

# *Giambattista Della Porta (1535-1615)* *tragediografo*

di Patrizia De Capitani\*

Dell'autore napoletano Giambattista Della Porta ci restano diciassette opere drammatiche, quattordici commedie, una tragicommedia, *Penelope*, pubblicata nel 1591, e due tragedie, il *Georgio*, data alle stampe nel 1611, e l'*Ulisse*, pubblicata nel 1614. È di queste tre ultime opere che tratta il presente articolo. Per cogliere il contributo di Della Porta nel vario e complesso panorama del tragico italiano dalla seconda metà del Cinquecento al primo Seicento è opportuno considerare tre elementi, ossia il ruolo del teatro nella produzione globale di Della Porta, la sua posizione all'interno del dibattito cinquecentesco sulla poesia tragica e tragicomica per concludere con osservazioni sull'originalità del suo apporto all'evoluzione della tragedia italiana del tardo Cinquecento.

## *1. Della Porta e il teatro*

Benché la produzione drammatica di Della Porta sia relativamente abbondante se confrontata con quella di altri suoi contemporanei, di essa si sa abbastanza poco, a cominciare dalla sua collocazione cronologica. Louise George Clubb, che con Raffaele Sirri ha analizzato in modo approfondito la produzione dell'aportiana, sottolinea la difficoltà di individuare con buona approssimazione date precise di redazione<sup>1</sup>. Quel che è certo, e che la studiosa registra, è che generalmente intercorreva un lungo lasso di tempo fra la composizione e la pubblicazione. Da un

\* Università Stendhal – Grenoble.

<sup>1</sup> L. G. Clubb, *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton University Press, Princeton 1965, p. 300; R. Sirri, *L'attività teatrale di Giambattista Della Porta*, De Simone, Napoli 1982.

lato perché questo è tipico del testo teatrale, e dall'altro perché, come è noto, Della Porta affidava la propria fama non alla sua produzione drammatica, ma a quella scientifica o pseudoscientifica in latino. Come ricorda, quindi, il suo editore Pompeo Barbarito nell'avvertenza ai lettori della *Penelope*, non si preoccupava troppo del destino delle sue opere teatrali<sup>2</sup>.

Louise George Clubb insiste forse troppo sul fatto che il teatro fu per l'autore napoletano una sorta di derivativo per sfuggire al controllo dell'Inquisizione napoletana e romana parecchio insospettita dalle sue opere scientifiche e pseudoscientifiche, in particolare quelle che trattavano di divinazione e fisiognomica. Denunciato in quanto mago e per la pratica della predizione del futuro, Della Porta ricevette un ammonimento dall'Inquisizione napoletana in un periodo anteriore al novembre 1579: non venne arrestato, ma l'episodio bastò a rendere cauta la sua non coraggiosissima natura<sup>3</sup>. Pare che l'invito a comporre drammi morali e sacri sul tipo della tragedia sacra *Georgio* gli venisse proprio dagli Inquisitori che ricorrevano volentieri a questo tipo di «punizione» per i reati minori<sup>4</sup>. Ma anche senza il suggerimento degli Inquisitori, l'interesse per il teatro Della Porta lo aveva per eredità familiare e lo condivideva con la giovane aristocrazia napoletana, classe alla quale apparteneva. Di questa sua, se non si vuole usare il termine passione, almeno consuetudine con la pratica teatrale amatoriale, resta una bella testimonianza nel prologo di una delle sue commedie, *La Furiosa*, dove sono descritti con vivacità i comportamenti di una compagnia di giovani attori dilettanti<sup>5</sup>. Il teatro, quindi, attraversa tutta la vicenda umana e intellettuale di Giambattista Della Porta che compone opere per la scena dagli anni 1550, se si tengono per buone le ipo-

<sup>2</sup> «L'opere di poesia di questo valent'uomo son così poco stimate da lui medesimo che, compiacendone spesso i suoi amici, si veggono disperse per le mani d'ogniuno», G. B. Della Porta, *Teatro*, a cura di R. Sirri, I Tomo, *Tragedie*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, p. 9. Da questa edizione sono tratte tutte le successive citazioni dalle tragedie di Della Porta.

<sup>3</sup> Clubb, *Giambattista Della Porta*, cit., p. 15.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 16-7.

<sup>5</sup> «Ma chi non ridesse ? Ho visto qui dietro una frotta di spensierati [...] che vogliono recitar una commedia. [...] Alcuni son maschi, e vestiti di panni femminili vogliono darvi ad intendere che son femine, alcuni altri giovenetti s'hanno accomodati certi barboni al mento, vi vogliono far credere che son vecchi ; [...] altri soldati e valorosi, che combatterebbono per un pelo che il nero sia bianco e si fingono Capitani vili e timidi», G. Della Porta, *La Furiosa. Comedia*, Gio. Battista Gargano e Matteo Nucci, Napoli 1618, *Prologo*, p. 6.

tesi di Louise Clubb, fino alla sua morte, dato che l'*Ulisse*, ultima sua opera rimastaci, fu composta nel 1612 e pubblicata nel 1614, un anno prima della morte<sup>6</sup>. Resta il fatto che, nella produzione drammatica di Della Porta, la tragedia occupa uno spazio molto più ridotto della commedia.

Un altro elemento biografico da rilevare, utile alla comprensione della concezione dell'apertiana della tragedia, è il legame che l'autore napoletano instaurò con il cardinale Luigi d'Este a partire dal novembre 1579, quando lo raggiunse a Roma, e al quale restò legato fino al 1587, anno della morte del prelato estense. Negli anni in cui fu al seguito del cardinale, Della Porta fece la conoscenza del Tasso e di Battista Guarini (a Ferrara nel 1580), che diedero un contributo essenziale rispettivamente alla rifondazione della tragedia e alla definizione della tragicommedia pastorale, e pubblicò uno dei suoi trattati più originali ed interessanti, ossia il *De humana physiognomonia* (edito nel 1586 con dedica a Luigi d'Este). In quest'opera Della Porta stabiliva che le qualità interiori di uomini e animali dipendevano dai tratti fisici, ponendosi così in una situazione assai delicata nei confronti della Chiesa. La sua scienza equivaleva in effetti a negare la dottrina del libero arbitrio che tanta parte aveva nella definizione della nozione di tragico nella seconda metà del Cinquecento. Insomma, tramite il cardinale d'Este, Della Porta entra in contatto con Ferrara che è non solo uno dei centri teatrali più attivi della penisola sin dalla seconda metà del Quattrocento<sup>7</sup>, ma anche, soprattutto, il luogo di origine della rinascita del teatro comico classicheggiante, grazie all'Ariosto. La città estense è anche la culla della tragedia, per merito di Giovan Battista Giraldi Cinzio, e della tragicommedia in virtù delle sperimentazioni del Tasso e del Guarini nonché, ancora prima di loro, del Giraldi stesso<sup>8</sup>. Non va peraltro dimenticato neanche il primato ferrarese nell'ambito dell'e-

<sup>6</sup> L. G. Clubb ritiene che la *Penelope* sia stata composta prima del 1580-81 ed il *Georgio* fra il 1570 e il 1580, e comunque prima del 1608, e l'*Ulisse* nel 1612 (G. Della Porta Dramatist, cit., p. 300).

<sup>7</sup> A. Stäuble, *La commedia umanistica del Quattrocento*, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze 1968; M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989; M. Villaresi, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Bulzoni, Roma 1994.

<sup>8</sup> «Ma se pur vi spiacesse ch'ella nome / Avesse di tragedia, a piacer vostro / La potete chiamar tragicomedia / (Po ch'usa nome tal la nostra lingua), / Dal fin ch'ella ha conforme a la commedia, / Dopo i travagli, d'allegrezza pieno», G. Giraldi Cinzio, prologo dell'*Altile* (1543), in B. Weinberg (a cura di), *Trattati di retorica e di poetica del Cinquecento*, Laterza, Bari 1970-74, 4 voll., vol. 1°, p. 490.

pica cavalleresca ed eroica che, come si vedrà, svolge un ruolo di un certo rilievo nell'esperienza tragica e tragicomica di Giambattista Della Porta.

## 2. Aspetti teorici: Della Porta fra classicismo e modernismo

Per situare Della Porta all'interno del dibattito teorico del suo tempo è opportuno esaminare le sue tre opere alla luce degli aspetti della discussione che meglio si prestano all'elucidazione del tragico dell'aportiano, cioè l'argomento e il personaggio tragico, il rispetto delle unità e la verosimiglianza, la provvidenza e il fato, la catarsi, il lieto fine e l'insegnamento morale.

Se prendiamo in esame la questione dell'argomento della tragedia, osserviamo che Della Porta, per la *Penelope*, si rivolge essenzialmente all'*Odissea*: «cinque atti coprono gli eventi in Itaca descritti nei libri 16-23 di Omero, accordando ventiquattro ore ad Ulisse per tornare, conoscere la situazione critica di Penelope, pianificare la sua strategia, compiere la vendetta e manifestare la propria identità»<sup>9</sup>. Questa citazione di Louise Clubb ci permette di evocare rapidamente la questione dell'unità di tempo e di azione che Della Porta rispetta scrupolosamente nei suoi tre drammì. Nella *Penelope*, come si è appena detto, raggiunge tale scopo concentrandosi solo sulla vendetta di Ulisse e nel *Georgio* sul momento altamente tragico del sacrificio della figlia del re salvata *in extremis* dalle fauci del drago dal provvidenziale intervento del santo cavaliere. Anche nell'*Ulisse*, la vicenda riguarda le ultime ore di vita dell'eroe greco che si concludono con l'incontro fatale con il figlio sconosciuto.

Tornando al soggetto tragico, per l'*Ulisse* Della Porta s'ispira non più all'*Odissea*, ma alla *Telegonia*, epopea perduta del VI secolo a.C., attribuita a Eugammone di Cirene dove è questione di Telegono (o Teligono, come lo chiama Della Porta)<sup>10</sup>, il figlio che Ulisse aveva avuto da Circe o da Calipso secondo le tradizioni. Giunto ad Itaca alla ricerca del padre, Telegono si scontra con esso per un futile motivo e lo

<sup>9</sup> Clubb, Giambattista Della Porta, cit., p. 92. Sulla *Penelope* di Della Porta, e in particolare sulle sue fonti, si veda F. Decroisette, *Penelope nelle tragedie di Giovan Battista Della Porta: da mito al personaggio*, in M. Santoro (a cura di), *La donna nel Rinascimento meridionale*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2010, pp. 169-80.

<sup>10</sup> Secondo R. Sirri, Della Porta ha trovato la leggenda di Telegono in Ditti Cretese e Daretè Frigio attraverso Apollodoro (*Epitome* 7, 16-37), Della Porta, *Teatro*, cit., vol. 1°, p. 331.

ferisce a morte con una lancia dalla punta avvelenata realizzando così la profezia di Tiresia il quale aveva predetto nell'*Odissea* che la morte di Ulisse sarebbe venuta dal mare, sotto forma, quindi, della lancia di Telegono la cui punta era il dardo avvelenato di una razza. Infine il *Georgio*, definita anch'essa «tragedia» come l'*Ulisse*, trae ispirazione dalla *Leggenda aurea* di Jacopo da Varazze, ma risulta anche molto influenzata a livello formale dall'illustre tradizione epico-cavalleresca ferrarese. Della Porta trae quindi la materia delle sue tragedie e tragedie-commedia dall'Antichità classica, dal poema epico di preferenza, ma anche dalla tradizione medioevale agiografica e romanzesca per quanto riguarda il suo dramma sacro. L'autore napoletano si conforma così al preceppo tassiano, attuato nel *Torrismondo* (1587)<sup>11</sup>, ed espresso nel *Discorso sul poema eroico* (1594), di cercare l'ispirazione in storie remote sia sul piano temporale che spaziale, per non rischiare di andare contro la verisimiglianza come potrebbe accadere trattando tematiche contemporanee. La scelta di un soggetto moderno, infatti, scrive il Tasso, toglie «la licenza di fingere e d'imitare, la quale è necessariissima a' poeti, particolarmente a gli epicis»<sup>12</sup>. Dopo gli anni Sessanta del Cinquecento ed il trionfo della Controriforma, il soggetto contemporaneo, dalle molteplici implicazioni ideologiche e politiche, comportava anche rischi censori che i drammaturghi italiani, e Della Porta in particolare, preferivano non correre. Nel *Discorso sul poema eroico*, Tasso rileva inoltre che Aristotele nega al poeta tragico il soggetto moderno perché la tragedia «è imitazione di uomini più eccellenti che non sono i moderni»<sup>13</sup>. Sul piano della scelta dell'argomento, Della Porta si rivela quindi classico, ma anche moderno per la liberalità di scegliere soggetti originali da tradizioni classiche meno note e sfruttate nonché da tradizioni decisamente non classiche come quella epico-cristiana che sta alla base del *Georgio*. Si nota, perciò, in Della Porta una tendenza all'eclettismo e un gusto per la sperimentazione almeno al livello dell'*inventio*<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Si ricorderà che la vicenda del *Torrismondo* si svolge nell'Europa del Nord ed è imperniata, come la *Canace* di Speroni, sul motivo edipiano dell'incesto involontario fra un fratello ed una sorella non al corrente dei legami di sangue fra loro esistenti.

<sup>12</sup> T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, in Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Giuseppe Laterza e figli, Bari 1964, Libro II, p. 99.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Questa tendenza all'eclettismo si riscontra anche in Giraldi Cinzio che passa dalla tragedia orrorosa alla tragedia di fin lieto: P. R. Horne, *The Tragedies of Giambattista Giraldi Cinzio*, Oxford University Press, Oxford 1962, p. 3.

L'ultima citazione dal Tasso ci offre un'agevole transizione verso un altro importante nodo del dibattito cinquecentesco sul tragico, ossia quello sulla natura dell'eroe. Aristotele raccomandava che fosse di statuto nobile ed elevato e soprattutto «mezzano», come amavano dire i teorici italiani di stretta osservanza aristotelica quali Giason Denores (*Discorso*, 1586)<sup>15</sup> e Nicolò Rossi (*Discorso intorno alla tragedia*, 1590)<sup>16</sup>, ossia né buono né cattivo. Solo dalla fine funesta di siffatto tipo di eroe, un po' colpevole, ma non del tutto dei propri mali, poteva infatti nascere quel sentimento complesso, miscuglio di orrore e pietà, alla base della «purgazione», cioè della catarsi tragica secondo la terminologia cinquecentesca. Di qui la messa al bando da parte di Denores, acerrimo nemico della tragicommedia pastorale di invenzione guariniana e cultore della purezza tragica, dei personaggi «buoni», quali possono essere i pastori della tragicommedia. Il dibattito su questo tema è vastissimo e andrebbe trattato in modo ben più ampio che non in queste poche righe, ma lo evochiamo qui solo in funzione delle tre opere di Della Porta di cui ci occupiamo.

I tre eroi maschili delle tre *pièces* di Della Porta sono conformi al dettato aristotelico dell'eroe mezzano. Prendiamo Ulisse, che Della Porta, caso unico a quanto ne sappiamo nel suo secolo, studia secondo uno schema evolutivo: dal ritorno ad Itaca, nella *Penelope*, fino alla morte oscura e trasmessa da una tradizione secondaria nell'*Ulisse*<sup>17</sup>. Nella prima tragicommedia, e insistiamo su questo termine, intitolata a Penelope, il suo eroismo si risolve nelle sue classiche e ben note qualità di astuzia e forza, per quanto riguarda l'aspetto positivo della mezzanità. Quanto alla parte negativa, per noi moderni, essa emerge

<sup>15</sup> «[...] alle persone mezzane tragiche e comiche si attribuiscono i travagli per castigo de' loro errori o di empietà o di atrocità», *Discorso di Iason Denores intorno a que' principi et accrescimenti che la commedia, la tragedia e il poema eroico ricevono dalla filosofia*, P. Meieto, Padova 1586, in Weinberg, *Trattati*, cit., vol. 3°, p. 392.

<sup>16</sup> Rossi ritiene il personaggio 'buono' più commovente di quello mezzano: «Della misericordia la ragione è questa che cotale affetto si commuove se non per quelli che di cattiva fortuna sono indegni, per la loro bontà reputati, comme esso Aristotele nel secondo della *Retorica afferma*», *Discorso di Nicolò Rossi Vicentino academico olimpico intorno alla tragedia*, G. Greco, Vicenza 1590, in Weinberg, *Trattati*, cit., vol. 4°, p. 80.

<sup>17</sup> Sulla fine misteriosa di Ulisse, che tanto ha impressionato la cultura europea del Medioevo e del Rinascimento, si veda S. D'Amico, «Heureux qui comme Ulysse...». *Ulisse nella poesia francese e neolatina del XVI secolo*, LED, Milano 2002, pp. 43-4.

soprattutto dal «sadismo», rilevato anche dal figlio Telemaco<sup>18</sup>, con cui Ulisse si accanisce a mettere alla prova la fedeltà di Penelope conducendola quasi sull'orlo della morte. Questo atteggiamento dell'eroe nei confronti della moglie fedele si situa ai limiti tra la necessità di genere, poiché nella tragicommedia il lento fine avviene dopo lo sfioramento dell'irreparabile<sup>19</sup>, e la più nobile aspirazione del Della Porta a far risaltare l'eroismo di Penelope che, trattandosi di donna, non poteva risolversi che nella fedeltà. Nella *Penelope*, quindi, Della Porta mantiene la promessa insita nel titolo della sua *pièce*, accordando il ruolo di primo piano all'eroina e relegando Ulisse al ruolo di spalla, cosa non frequentissima nel teatro del Cinquecento, soprattutto nella commedia, il genere che Della Porta dominava meglio. Passando al tragico, egli si adegua, perciò, agli esempi dei suoi predecessori che avevano dato rilievo al personaggio femminile: Trissino con la *Sofonisba* (composta fra il 1514-15 e pubblicata nel 1524), Giraldi Cinzio con l'*Orbecche* (rappresentata nel 1541 e stampata nel 1543), Speroni con la *Canace* (pubblicata nel 1546).

La situazione cambia con l'*Ulisse* e il *Georgio* definite «tragedie» e non più tragicommedie. I protagonisti di queste due opere si caratterizzano, anzi, quasi esclusivamente, in modo negativo. Ulisse, nella tragedia omonima, risulta vittima della sua credulità agli oracoli e di una ostinazione che definiremmo, sfidando l'anacronismo, paranoica, a vedere in Telemaco e in Penelope coloro che complottono per la sua fine. La nemesi tragica si traduce nell'isolamento di Ulisse ormai completamente distaccato dalla propria famiglia, in senso lato, e, soprattutto, dalla sua proverbiale astuzia, quindi dalla sua ragione, e preda di oracoli enigmatici, sogni premonitori e quant'altro. Oltre che un riflesso della polemica controriformata contro gli oracoli, i sogni, le profezie della tradizione tragica pagana, si deve soprattutto vedere in questo asservimento di Ulisse al potere dell'irrazionale anche un dato bio-

<sup>18</sup> TELEMACO – Bastivi, padre, quante ha per voi sparte / lagrime, e quanti affanni ella ha sofferti: / che so, come ella intende che sia giunto / senza darle novella di tua vita, / o che l'ucciderà subito il duolo, / o stillerà per gli occhi a poco a poco / quel poco omai di vita che gli avanza. / Ed io vi giuro che soffrir non posso / delle lagrime sue più la gran pietà, G. Della Porta, *La Penelope*, v. 3, vv. 253-261.

<sup>19</sup> Giovambattista Giraldi Cinzio (*Discorso over lettera [...] intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in G. B. Giraldi Cinzio, *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973, p. 184), «inventore» della tragedia di fin lento, nota che si devono far nascere gli eventi «di queste men fiere tragedie in guisa che gli spettatori tra l'orrore e la compassione stiano sospesi insino al fine, il qual poscia riuscendo allegro gli lasci tutti consolati».

grafico. L'anziano Della Porta, muore nel 1615 a ottant'anni e scrive l'*Ulisse* nel 1612, non poteva essere insensibile all'indebolimento della coscienza prodotto dalla vecchiaia. Di questa problematica resta traccia nell'ultimo personaggio da lui creato ed è un aspetto che commuove e suscita simpatia da parte di quell'acuto osservatore della natura e del comportamento umano che fu l'autore napoletano. Nel *Georgio*, forse la prima fra le tre tragedie come data di composizione, siamo anche qui in presenza di un personaggio «mezzano», il re Sileno, in una situazione atroce: la necessità di sacrificare la figlia. Questa necessità non proviene né da un'ingiunzione divina, come nel caso di Abramo, né da una scommessa imprudente, come accade a Iefte, motivi approfonditi nella tragedia francese cinquecentesca di matrice protestante<sup>20</sup>, e neanche per porre fine ad una maledizione come nel caso di Ifigenia, bensì dall'imprudenza e dall'ambizione di potere del re. È stato, in effetti, lo stesso re Sileno, minacciato dai suoi sudditi di disertare il suo regno devastato dalla voracità di un drago, a proporre di offrire, tramite sorteggio, tributi umani al mostro in cambio della conservazione del regno e del potere<sup>21</sup>. Ora accade, però, che la triste fine tocchi proprio alla figlia del re e a nulla valgono i tentativi di quest'ultimo presso i rappresentanti del popolo per sottrarla alla tragica sorte che tocca tutti senza eccezioni di casta. Solo allora, colpito nei suoi affetti più cari, Sileno prende atto del carattere tirannico del suo dominio e delle sofferenze che ha causato al popolo il suo ambizioso egoismo<sup>22</sup>. Il dramma assume a questo punto una valenza politica in quanto viene a crearsi una frattura fra la volontà del re e quella del popolo. Questo tipo di rottura è sanabile solo per intervento divino così come era stato predetto da un antico oracolo e come si verificherà puntualmente grazie all'intervento di Giorgio, santo patrono di Ferrara e degli Estensi<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> Ricordiamo l'*Abraham sacrificant* del riformatore calvinista Théodore de Bèze, del 1550, *Jephé* di Claude de Vesel (1566) e *Jephé ou le vœu* di Florent Chrestien (1567), entrambe traduzioni francesi di *Jepheth sive votum* (1554) del protestante George Buchanan. Queste tre opere figurano nella collezione *Théâtre français de la Renaissance*, ideata da E. Balmas e M. Dassonville e tutt'ora in corso di completamento.

<sup>21</sup> Il Senatore, rappresentante dei sudditi, ricorda a re Sileno che alla base dell'usanza crudele di cui ora è lui stesso vittima ci sono la sua ambizione e la sua sete di potere: «Ma voi, da ambizioni fastose spinto, / e di regnare dall'esecrabile voglia / senza che alcun ve ne facesse forza, / voi, la moglie, la figlia, il regno e casa / al vostro editto sopponete il tutto», G. Della Porta, *Il Georgio*, I, 2, vv. 326-330.

<sup>22</sup> Della Porta, *Il Georgio*, I, 1, vv. 149-176.

<sup>23</sup> «[I]l *Georgio* è un'immagine del potere estense che funziona senza espliciti

Quanto appena detto del *Georgio*, dell'*Ulisse*, in parte anche della *Penelope*, ci conduce naturalmente verso la problematica essenziale della tragedia che è quella del rapporto con la divinità, sul quale si gioca la portata stessa del tragico sia in termini filosofici che pedagogici.

Per un autore come Della Porta, guardato con sospetto dall’Inquisizione, si tratta di un soggetto molto delicato; in effetti l’*Ulisse* è preceduto da una premessa, non sapremmo dire se editoriale o di emanazione diretta dell’autore, in cui si precisa che, essendo la tragedia rappresentata da «persone gentili», vi si possono trovare termini come «fato, destino, sorte, fortuna, forza e necessità di stelle, dèi» ed altre simili, introdotti solo per conformità di costumi, poichè queste terminologie, «conforme alla religione cattolica sono tutte vanità, perché si ha da attribuire a Dio benedetto, causa suprema ed universale, ogni effetto ed evenimento»<sup>24</sup>. Sogni, premonizioni e predizioni, che hanno un ruolo essenziale nella tragedia classica, sono presenti in quella di Della Porta solo per essere recisamente negati, con l’unica eccezione del sogno di Penelope, nell’omonima tragicommedia, che annuncia l’esito felice<sup>25</sup>. Nell’*Ulisse*, nella fattispecie, non solo i personaggi, ad esclusione dell’eroe, non perdono occasione per denunciare la vanità degli oracoli e dei sogni, ma la tesi che Della Porta illustra è che i falsi oracoli pagani e i sogni menzogneri sono all’origine stessa della perdita di Ulisse. Vittima di sogni e presagi fallaci, che naturalmente interpreta male, egli dubita della fedeltà e della sincerità dell’affetto dei suoi cari perdendo così, se non la sua identità classica, l’identità forte che gli aveva conferito Della Porta, quella di un eroe degli affetti familiari, che spicca per fedeltà e amore paterno. Ci penserà il destino, anzi la Provvidenza, impersonata da Telegono, a ridare al morente Ulisse quella lucidità affettiva che aveva perso di vista a causa non del fato, ma della sua ostinazione, in quanto individuo libero, cioè dotato di libero arbitrio e capace, in base al dettato della dottrina cattolica controriformata, di scegliere tra il bene e il male. E quindi, anche se Ulisse muore sotto i colpi del suo stesso e sconosciuto figlio Telegono se-

riferimenti addotti dal drammaturgo: bastava sapere, come avrebbe intuito chiunque avesse letto il testo negli anni intorno al 1580, che Giorgio era il santo patrono di Ferrara e dei signori della città», L. G. Clubb, *Ideologia e politica nel teatro dell’aportiano*, in M. Torrini (a cura di), *Giovanni Battista Della Porta nell’Europa del suo tempo*, Guida, Napoli 1990, p. 428.

<sup>24</sup> Della Porta, *L’Ulisse*, cit., p. 336.

<sup>25</sup> Della Porta, *Penelope*, I, 4, vv. 763-787.

condo il canone edipiano, considerato il migliore dai teorici di stretta osservanza aristotelica, il finale dell'*Ulisse* non è tragico poiché l'eroe muore sì, ma riconciliato con sé stesso e tutti i suoi familiari, compreso il figlio illegittimo avuto dalla maga Circe o da Calipso. Questo finale è dunque un magistrale recupero della tragedia pagana all'interno della cultura controriformata<sup>26</sup>.

Per quanto attiene al finale del *Georgio*, ancora più lieto di quello dell'*Ulisse* poiché nessuno muore, nemmeno il terribile drago, rileviamo soltanto che esso si chiude su di un inno di glorificazione, recitato dal Coro, residuo pagano nell'universo cristiano di questa tragedia agiografica, alla Provvidenza divina: «Vane son le speranze / di colui che le attende / da questo iniquo mondo: / che, mentre sei nel tuo corporeo velo, / fondale tutte nel favor del cielo»<sup>27</sup>.

Quanto abbiamo appena detto ci permette, quindi, di agganciarci ad un altro punto chiave del dibattito cinquecentesco sul tragico, ossia quello relativo allo scioglimento funesto oppure lieto della tragedia. In questo dibattito, innescato da Giraldi Cinzio nel suo *Discorso ovvero lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, datato 26 aprile 1543, ma composto probabilmente dopo il 1548<sup>28</sup>, Della Porta si schiera dalla parte della tragedia di lieto fine, nozione che, come si è visto, egli interpreta in chiave personale e in senso moralistico pedagogico. Giraldi, che ha sperimentato nell'*Orbecche* la tragedia d'orrore con scioglimento funesto<sup>29</sup>, aveva finito per farsi sostenitore della tragedia di fin lieto in quanto più gradita al pubblico, perché «poco gioverebbe compor favola un poco più lodevole, e che poi ella si avesse a rappresentare odiosamente. Quelle terribili (se gli animi degli spettatori forse le aborriscono) possono essere delle scritture, queste di fin lieto delle

<sup>26</sup> Sulla natura del tragico cinquecentesco, si vedano le interessanti osservazioni di P. Mastrocola, *L'Idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1998, pp. 10-4.

<sup>27</sup> Della Porta, *Il Georgio*, v, 6, vv. 816-820.

<sup>28</sup> Sulla datazione degli scritti teorici di Giraldi Cinzio, si veda S. Foà in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2001, vol. 56, *ad vocem*.

<sup>29</sup> All'idea che la tragedia debba avere un fine luttuoso ha contribuito in modo determinante il pensiero filosofico e pedagogico medioevale, come ha dimostrato Enrica Zanin in *Pourquoi la tragédie finit mal? Analyse des dénouements dans quelques tragédies de la première modernité*, in *Idées et formes du tragique dans la société et la culture italiennes de l'Humanisme à la fin de l'époque moderne*. Études réunies par P. De Capitani, in “Cahiers d'études italiennes”, 19, 2014, pp. 45-59.

rappresentazioni»<sup>30</sup>. Il lieto fine, che nelle tragedie di Della Porta si verifica dopo aver sfiorato l’irreparabile, come raccomandava ancora Nicolò Rossi nel 1590<sup>31</sup>, gratifica il pubblico soprattutto sul piano morale e spirituale, più che su quello estetico al quale pensano Giraldi e soprattutto Guarini nei loro vari discorsi in difesa del *Pastor fido* e del genere da lui creato della tragicommedia pastorale<sup>32</sup>. Se lo scioglimento dell’*Ulisse* segna innanzitutto la ricomposta unità della famiglia all’insegna della divina Provvidenza, il *Georgio* si chiude addirittura su di una conversione di massa come imponeva un dramma al crocevia fra la tradizione agiografica e l’epica cavalleresca italiana.

Molto altro sarebbe da dire, ma già da queste brevi note emerge, speriamo, l’originalità della posizione teorica dell’aportiana così come si può dedurre dall’esame della sua pratica tragica che si situa al punto d’incontro fra diverse tradizioni e generi e che è caratterizzata da grande libertà interpretativa rispetto ai precetti teorici coevi e dal rispetto della dottrina religiosa magari più per obbligo che per convinzione.

### 3. Originalità dell’esperienza di Della Porta tragediografo

Forse è utile, a questo punto, ricordare quanto si è detto all’inizio, ossia che la vena sperimentatrice di Della Porta si basa non tanto su teorie e dottrine, ma proprio sul suo gusto di osservatore della natura e di fisico più ancora che di scienziato. E questo atteggiamento ci sembra la premessa da avere in mente per cogliere l’originalità di Della Porta autore tragico.

È incontestabile che Della Porta ha dato un rilievo notevole nelle sue tragedie ai personaggi femminili che sono le vere protagoniste. Si obietterà che questa non è una novità perché lo stesso avevano fatto Trissino, Giraldi, Speroni, il Tasso tragico, ma anche il Tasso pastorale ed epico, Guarini ecc., ma Della Porta lo fa in un modo tutto suo, un po’ da fisico e da uomo che rifugge il conflitto con l’autorità che è causa di disordine, addirittura di tragedia nei casi estremi.

<sup>30</sup> G. Giraldi Cinzio, *Discorso overo lettera [...] intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, in Id., *Scritti critici*, cit., p. 184.

<sup>31</sup> La tragedia di «terzo grado», secondo la terminologia di Rossi, è quella «ch’ha il fine felice, ma fa di mestieri che ella adduca la persona tragica buona da lei introdotta così vicina a patire quella sciagura che se gli appresta», N. Rossi, *Discorsi intorno alla tragedia*, in Weinberg, *Trattati*, cit., vol. 4°, p. 81.

<sup>32</sup> *La Questione del Pastor fido*. Giovan Battista Guarini, *Annotazioni*, Faustino Summo, *Due Discorsi*, introduzione di A. Gareffi, Vecchiarelli, Manziana 1997.

Le sue donne non sono mai eroine innamorate, divorate dalla passione amorosa o che ne suscitano, come la tristaniana eroina del *Torrismondo* o quella edipiana della *Canace*, ma sono spose o figlie e come tali vengono esaltate, celebrate e messe in primo piano. In quanto spose, come Penelope o come la Deiopeia del *Georgio*, esse ribadiscono senza posa che il loro piacere e la loro funzione sociale si esauriscono nella sottomissione al giogo maritale. La loro sensualità è inesistente, se si esclude qualche verso petrarcheggiante che celebra un'improbabile treccia bionda della greca Penelope<sup>33</sup>. Ma è proprio questa la via che sceglie Della Porta per esaltare la donna: che ci piaccia o no, l'autore napoletano celebra in queste donne un prodigo di ubbidienza ed è in ciò che suscitano la «meraviglia» secondo la dottrina estetica del tempo. Ma vi è un ambito ancor più degno di meraviglia in queste eroine dell'aportiane. Per Penelope e Deiopeia esso è costituito dall'amore materno. Ambedue, soprattutto Penelope, la madre di Telemaco, ma anche Deiopeia, sono pronte a sacrificarsi pur di salvare i propri figli dalla morte e questo è certamente il dato che suscita «meraviglia», nel senso che commuove di più in quanto, cosa che avrebbe sottoscritto anche Giraldi, tocca proprio tutto il pubblico senza esclusioni. Invece Della Porta non considera la donna come fonte di insana passione amorosa all'origine in generale del dramma tragico. A questo proposito possiamo rilevare la replica, parafrasi della *Fedra* di Seneca (vv. 195-203), del Consigliere nella *Penelope*, che evacua in modo spicchio dall'orizzonte della *pièce* il dramma originato dall'amore:

CONSIGLIERO – Gli uomini sciocchi han finto esser amore / un dio che porti fiamme, arco e saette. / Tutto ciò per coprir lor fallo, e sotto / tal deità coprir la lor pazzia, / come ad amar venissero sforzati. / Amore è un mal che noi stessi 'l causiamo, / e, dentro i nostri cuor, d'ozio, speranza, / di vanità, lascivia e van desio, / lusingando noi stessi, lo nudriamo<sup>34</sup>.

Alcinoe, la giovane principessa, destinata ad essere divorata dal drago è, dal canto suo, un prodigo di amore filiale verso il padre; accortasi della sofferenza che il suo sacrificio provoca nei genitori, dimentica l'atroce destino che la attende e si dà a consolarli dicendo

<sup>33</sup> EURIMACO – Mira la chioma d'or, che sciolta ondeggiava / a l'aura, e fa la fronte più serena, *Penelope*, II, 6, vv. 617-618.

<sup>34</sup> Della Porta, *La Penelope*, II, 1, vv. 46-54. Si vedano, a questo proposito, le osservazioni di R. Sirri sul classicismo di Della Porta e sulla sua reticenza nei confronti dei «grovigli passionali» di opere come l'*Orbecche* e il *Torrismondo*, R. Sirri, *Sul teatro del Cinquecento*, Morano, Napoli 1989, p. 373.

che non devono disperarsi per lei e prevedere di continuare a vivere anche dopo la sua dipartita<sup>35</sup>. Considerando che, a questo punto del dramma, essa non ha nemmeno la prospettiva della salvezza eterna, si deve ammettere che si tratta di una vera prodezza di coraggio, degna delle più schematiche eroine dei cantari cavallereschi. Insomma, le eroine dell'apertiane mirano a suscitare la meraviglia e la commozione in quanto modelli di abnegazione. Invece di giudicare Della Porta su questo piano del trattamento del personaggio femminile, esercizio dall'esito per noi scontato, è forse più utile proporre un confronto con una figura femminile di poco posteriore e destinata ad avere grande successo drammatico. Pensiamo al personaggio di Maria Maddalena, ampiamente e lungamente trattato, fra gli altri, da Giovan Battista Andreini, autore e uomo di spettacolo, che ne ha saputo sfruttare la valenza ambivalente di santa e peccatrice per costruire, sempre operando all'interno del canone della meraviglia, un monumento in onore del personaggio teatrale femminile e dell'attrice<sup>36</sup>. Ma questa è una storia che riguarda il teatro dei comici di professione a cui non accede, se non per via indiretta, Della Porta, abituato agli spettacoli amatoriali in cui i ruoli femminili erano tenuti da soggetti maschili come si evince dal già evocato prologo della sua *Furiosa*.

In quanto autore tragico o, come sarebbe forse meglio dire, in quanto sperimentatore nel campo del tragico, Della Porta dà il meglio di sé proprio nella tragicommedia o genere misto. In particolare, egli eccelle in quelle parti della *Penelope* dove riesce a far coesistere su di uno stesso palcoscenico personaggi nobili e bassi, come la mezzana, inviata a Penelope da uno dei pretendenti per renderla sensibile al suo amore. La mezzana proviene, non a caso, dalla tradizione della commedia, genere drammatico prediletto da Della Porta, o ancora da quella del dialogo come la ruffiana Raffaella dell'opera omonima di Alessandro Piccolomini<sup>37</sup>.

L'originalità delle tragedie dell'autore napoletano si situa perciò, oltre che nella valorizzazione della figura femminile secondo le mo-

<sup>35</sup> Della Porta, *Georgio*, III, 4, vv. 564-567.

<sup>36</sup> Giovanni Battista Andreini (1576-1654) ha riflettuto sul tema di Maddalena e l'ha trattato in varie forme lungo tutta la sua vita. Oltre ad un poema, G. Andreini ha dedicato due opere drammatiche alla figura di Maddalena: *La Maddalena. Sacra rappresentazione* (Mantova, 1617) e *La Maddalena lasciva e penitente* (Milano, 1652).

<sup>37</sup> A. Piccolomini, *La Raffaella, ovvero Dialogo della bella creanza delle donne*, Curzio Navò, Venezia 1539.

dalità già dette, nell'invenzione di un tragico degli affetti familiari che è presente in tutte e tre le opere esaminate, e che risulta particolarmente evidente nell'ultima, l'*Ulisse*, dove l'elemento autobiografico prende il sopravvento su altre preoccupazioni di ordine estetico o ideologico. Il vecchio poeta, ormai giunto alla fine del suo percorso, vede nella ricomposizione degli affetti domestici l'ultimo insegnamento da trasmettere ai posteri. Con i suoi testi tragici e tragicomici, redatti in uno stile tutto sommato sobrio che sacrifica poco all'imperante manierismo e barocchismo, Della Porta ha dato soprattutto un esempio del trasferimento del conflitto tragico dal teatro del mondo, dove trovano sfogo i dilemmi politici e passionali di re ed eroi, al teatro dell'anima, luogo degli affetti più intimi e personali<sup>38</sup>. Ed è questa un'acquisizione di notevole rilievo per lo sviluppo ulteriore ed extra italiano della tragedia per il quale è stato fondamentale lo stimolo censorio della Controriforma. In questa sua interpretazione della tragedia come dramma degli affetti domestici, Della Porta sembra allontanarsi dalla concezione stoica della catarsi tragica, intesa come eradicazione delle passioni, per avvicinarsi a quella guariniana della catarsi tragicomica che mira, invece, secondo Laurence Giavarini, all'attenuazione delle passioni, ottenuta togliendo loro «ce qu'elles ont de trop aigu ou de corrosif»<sup>39</sup>.

Un altro dato fondamentale di cui è indirettamente vettore il teatro tragico di Della Porta è ciò che possiamo chiamare la sua impregnazione culturale ferrarese: di essa si trova traccia nel *Georgio*, tragedia scritta in onore del santo cavaliere protettore di Ferrara. Il drago contro cui si batte Georgio è una reminescenza del mostro marino che provoca la morte di Ippolito nella *Fedra* di Seneca (vv. 1035-1049), ma anche dei draghi che popolano l'epica cavalleresca tardoquattrocentesca di Luigi Pulci e Matteo Maria Boiardo, impareggiabili creatori di mostri ibridi e variopinti<sup>40</sup>. Sembrava importante, alla fine di questo rapido *excursus*, rendere, così come l'ha in fondo fatto anche il napoletano Della Porta, un dovuto omaggio alla culla del teatro moderno italiano, comico e tragico, che è per l'appunto la città di Ferrara.

<sup>38</sup> L. G. Clubb (*Italian Drama in Shakespeare's Time*, Yale University Press, New Haven-London 1989, p. 14) osserva che l'ambientazione arcadica si rivela rapidamente più adatta dello spazio urbano della commedia o del palazzo della tragedia alla rappresentazione di «immaterial reality and universal psychological or spiritual experience, by virtue of being a mental space, natural, private, and oneiric, the inner side of the civilized public and waking scene of city and court».

<sup>39</sup> G. Guarini, *Il Compendio della poesia tragicomica [De la poésie tragi-comique]*, texte présenté, traduit et annoté par L. Giavarini, Champion, Paris 2008, p. 104.

<sup>40</sup> Della Porta, *Georgio*, I, 1, vv. 88-119.