

LEONE DE' SOMMI

QUATTRO
DIALOGHI
IN MATERIA DI
RAPPRESENTAZIONI
SCENICHE

a cura di Ferruccio Marotti



CASANATENSE

I *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* dell'ebreo mantovano Leone de' Sommi costituiscono il più importante trattato di teatro del Cinquecento italiano, un vero e proprio « manuale di regia » che da un lato definisce – sulla base di rigorose premesse teoriche – una chiara metodologia della messa in scena teatrale, e dall'altro offre una nitida immagine « in sezione » di uno dei momenti più interessanti della civiltà rinascimentale dello spettacolo.

Editi qui per la prima volta nella loro integrità, i *Quattro dialoghi* affrontano infatti organicamente, in maniera del tutto originale – da una posizione lontana da quella degli umanisti italiani, legati alle polemiche sui canoni aristotelici – i problemi di fondo del teatro in quel territorio vasto e poco esplorato, compreso fra il testo drammatico e la scenografia prospettica, che è la rappresentazione scenica.

Eccentrica, poliedrica, affascinante è la personalità di Leone de' Sommi, così come viene messa in luce dall'ampio e documentato saggio introduttivo di Ferruccio Marotti: regista e direttore di una compagnia stabile ebraica nella Mantova dei Gonzaga; autore della prima commedia in lingua ebraica; scrittore di commedie e pastorali di ritmo scenico così brillante da apparentarsi ai modi della nascente commedia dell'arte; polemista arguto e vivace, in cui si integrano dialetticamente la cultura umanistica italiana e la millenaria eredità di quella ebraica.

È forse proprio questo suo vivere teso fra poli opposti – fra il mondo di Virgilio e quello del Talmud, fra la corte di Mantova e l'Università degli Ebrei – che ha permesso al de' Sommi di scrivere di teatro in maniera nuova per il suo tempo, e che rimane stimolante e ricca di suggestioni per il nostro.

04.000
25.2.85
le

25/1 BRAVANA

Archivio del teatro italiano

numero 1

diretto da Giovanni Macchia

Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche

B. 1040

Leone de' Sommi

QUATTRO
DIALOGHI
IN MATERIA DI
RAPPRESENTAZIONI
SCENICHE

a cura di Ferruccio Marotti

Edizioni Il Polifilo



Sommario

INTRODUZIONE

Bibliografia delle opere citate abbreviatamente nelle note	XI
I	XV
II	XXVII
III	XLIII
IV	LXI

QUATTRO DIALOGHI DI L.H.D.S.

Dialogo I	9
Dialogo II	27
Dialogo III	37
Dialogo IV	59

APPENDICE

Nota sulla datazione	77
Nota al testo	80
Nota alle illustrazioni	83
Alcune rime da attribuire a Leone de' Sommi	84

Gli studi relativi a Leone de' Sommi e alla sua opera sono stati compiuti dal curatore di questo volume con il contributo di una sovvenzione del Consiglio Nazionale delle Ricerche, nell'ambito di un programma di ricerche su Il Teatro Italiano dall'Umanesimo al Settecento, in corso presso l'Istituto del Teatro dell'Università di Roma sotto la direzione di Giovanni Macchia.

Il curatore desidera ringraziare, per i consigli e l'aiuto prestatogli nell'elaborazione e nella revisione di questo volume, Delia Marotti e gli amici Fabrizio e Clelia Cruciani, Graziella Falconi, Cesare Molinari e Ferdinando Taviani. Desidera ringraziare inoltre Tullio Segré, che ha tradotto per lui gli studi in ebraico citati, il dott. Augusto Segre, che ha riveduto le traduzioni e gli ha messo gentilmente a disposizione la Biblioteca dell'Unione delle Comunità Israelitiche, il prof. Yoseph Colombo, che ha riveduto la trascrizione delle parole ebraiche.

BIBLIOGRAFIA DELLE OPERE CITATE ABBREVIATAMENTE
NELLE NOTE

STUDI

- A. BERTOLOTTI, *Un ebreo direttore delle rappresentazioni teatrali alla Corte di Mantova. Varietà archivistiche e bibliografiche*, CLXXXVII-CLXXXVIII, B, VII (1886), 4, p. 58.
- A. BERTOLOTTI, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani*, Milano s.d. (1890).
- E. BIRNBAUM, *Juedische Musiker am Hofe von Mantua von 1542-1628*, in « Sonderabdruck aus dem Kalender für Israeliten für das Jahr 5654 », Vienna 1893.
- A. G. BRAGAGLIA, Nota introduttiva a *I Dialoghi di Leone de Sommi*, IT, I (1926), 3, pp. VII-VIII.
- A. G. BRAGAGLIA, *Nicola Sabbattini e Giacomo Torelli scenotecnici Marchigiani*, Pesaro 1952.
- U. CASSUTO, *Yehuda ben Isaak Sommi Portaleone*, in *Encyclopaedia Judaica*, VIII, coll. 997-8, Berlino 1931.
- U. CASSUTO, *La prima commedia ebraica* in *A. Cohut Memorial*, VII, New York 1935, pp. 121-8.
- V. COLORNI, *Fatti e figure di storia ebraica mantovana*, RMI, XII (1934), 5-6, pp. 215-39.
- A. D'ANCONA, *Origini del teatro italiano*, 2 voll., Torino 1891².
- CH. DEJOB, *De la condition des juifs de Mantoue au seizième siècle, d'après un livre récent*, REJ, XXIII (1891), pp. 75-84.
- U. DE MARIA, *La favola di Amore e Psiche nella letteratura e nell'arte italiana, con appendice di cose inedite*, Bologna 1899.
- G. B. DE ROSSI, *Dizionario storico degli autori ebrei e delle loro opere*, 2 voll., Parma 1802.
- E. FACCIOLI, *Mantova, la storia le lettere le arti: le lettere*, vol. II, Mantova 1962.
- Gesammelte Schriften*, 3 voll., Francoforte 1908-15.
- D. KAUFMANN, *Leone de Sommi Portaleone, (1527-92). Dramatist and Founder of a Synagogue at Mantua*, JQR, X, (1898), 39, pp. 445-61.

Nella trascrizione in caratteri latini dei nomi e delle parole ebraiche che appaiono nell'Introduzione abbiamo seguito le norme stabilite dall'Accademia per la Lingua Ebraica di Gerusalemme (Atti dell'Accademia, voll. 3, 4, 1956-57) per la trascrizione scientifica dell'ebraico. Non ci è stato possibile però inserire i punti che in certi casi vengono sottoscritti a talune consonanti, per mancanza di caratteri tipografici. Risultano pertanto carenti del punto sottoscritto le seguenti lettere delle parole appresso indicate: *h* in *Hayim, bedihutà, Hemed*; la seconda *h* in *hammehoqèq*; *t* in *shillè*; *z* in *hazzoveòt, ozàr*; *z* e *h* in *zahut*.

- D. KAUFMANN, *Leone de Sommi Portaleone der Dramatiker, in Gesammelte Schriften*, III, pp. 303-15.
- C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del Cinquecento*, Ve, VIII (1964), 6, pp. 885-902.
- M. MORTARA, *Indice alfabetico dei rabbini e degli scrittori israeliti di cose giudaiche in Italia con richiami bibliografici e note illustrative*, Padova 1886.
- M. MORTARA, *Leone de' Sommi*, M, VIII (1885), pp. 150-1.
- M. T. MURARO, *Sommi Leone de'*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, IX, coll. 116-8, Roma 1962.
- E. NARDUCCI, *Intorno ad un comento inedito di Remigio d'Auxerre al « Satyricon » di Marziano Capella e ad altri comenti al medesimo « Satyricon »*, BBSSMF, XV (1882), pp. 505-65.
- A. NICOLL, *The Development of the Theatre*, Londra 1966⁵.
- F. R. ORSINI DI ORBASSANO, *Lezione intorno al lento progresso della Tragedia in Italia*, Torino 1789.
- L. PEGNA, *Alcune lettere inedite di Leone de' Sommi*, RMI, VII (1933), pp. 549-57.
- L. PEGNA, *Leone de' Sommi*, tesi ms. dell'Università di Firenze.
- P. PERREAU, *Intorno ai dialoghi di Leone de Sommi*, VI, XXXI (1883), pp. 373-7.
- B. PEYRON, *Note di storia letteraria del secolo XVI tratte dai Manoscritti della Biblioteca nazionale di Torino*, ARAST, XIX (1883-84), pp. 743-58.
- L. RASI, *I Comici Italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, 3 voll., Firenze 1897-905.
- AB. RHINE, *The Secular Hebrew Poetry of Italy*, JQR n.s., I (1910), pp. 349-402, II (1911), pp. 25-53.
- A. K. SALZA, *Un dramma pastorale inedito del Cinquecento, (L'Irile di Leone De Sommi)*, GSLI, XXVII (1909), 53-4, pp. 103-19.
- J. SCHIRMANN, *Haddramma harishonà be'ivrit*, Kh, I (1936), pp. 432 sgg.
- J. SCHIRMANN, *Eine hebräisch-italienische Komödie des XVI Jahrhunderts*, MGWJ, LXXV (1931), pp. 96-118.
- J. SCHIRMANN, *Introduzione a Y. PORTALEONE SOMMO, Zahut bedihutà de-Qiddushim*, Gerusalemme 1946.
- J. SCHIRMANN, *Juda Sommo fondateur du Théâtre hébreu*, RPJ, II (1950-1), 5, pp. 86-104.
- J. SCHIRMANN, *Theatre and Music in the Italian Ghetti between the 16th and 18th Centuries*, Z, XXXIX (1964), 2, pp. 61-111 (in ebraico).
- S. SIMONSOHN, *Toledot ha-yehudim bedukhasut Mantova*, 2 voll., Gerusalemme 1965.
- A. SOLERTI - D. LANZA, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, GSLI, IX (1891), 18, pp. 148-85.
- M. STEINSCHNEIDER, *Die Familie Portaleone-Sommo*, HB, VI (1863), 32, pp. 48-9.

- M. STEINSCHNEIDER, *Die Italienische Litteratur der Juden*, MGWJ, XL (1898-1900), 4, pp. 17 sgg.
- K. TRAUTMANN, *Italienische Juden als Schauspieler am Hofe zu Mantua*, AL, XIII (1885), pp. 418-20.
- H. VOGELSTEIN, *Judah Leone ben Isaac Sommo*, in *The Jewish Encyclopaedia*, VII, p. 346, New York & Londra 1916².
- H. VOGELSTEIN, *Portaleone*, in *The Jewish Encyclopaedia*, X, p. 133, New York & Londra 1916².
- L. ZUNZ, *Yehuda Sommi Portaleone*, KH, V, pp. 154-5.
- L. ZUNZ, *Yehuda Sommi Portaleone*, in *Gesammelte Schriften*, III, pp. 58 sgg.

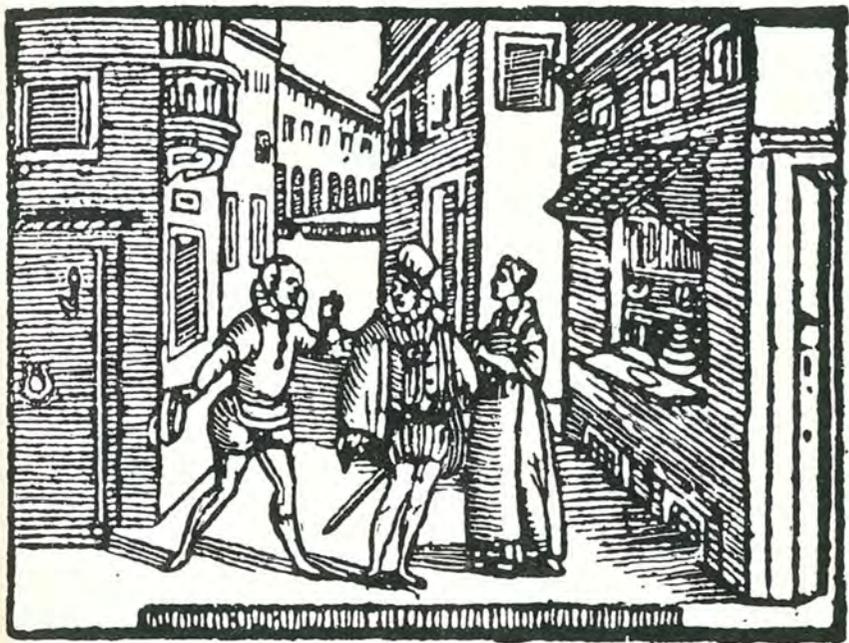
PERIODICI

- AL « Archiv für Litteraturgeschichte ».
- ARAL « Atti della Reale Accademia dei Lincei ».
- ARAST « Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino ».
- B « Il Bibliofilo ».
- BBSSMF « Bullettino di Bibliografia e di Storia delle Scienze Matematiche e Fisiche ».
- GSLI « Giornale Storico della Letteratura Italiana ».
- JQR « The Jewish Quarterly Review ».
- HB « Hebraeische Bibliographie ».
- IL « Israelitische Letterbode ».
- IT « L'Illustrazione Teatrale ».
- KH « Kerem Hemed ».
- Kh « Kheneseth ».
- M « Mosè ».
- MGWJ « Monatsschrift für Geschichte und Wissenschaft des Judentums ».
- REJ « Revue des Études Juives ».
- RMI « Rassegna Mensile di Israel ».
- RPJ « Revue de la Pensée Juive ».
- Ve « Il Veltro. Rivista della Civiltà Italiana ».
- VI « Il Vessillo Israelitico ».
- Z « Zion ».

CATALOGHI

- [G. B. DE ROSSI] *Mss. Codices Hebraici Biblioth. J. B. De-Rossi Ling. Orient. Prof. Accurate ab eodem descripti et illustrati. Accedit Appendix qua continentur Mss. Codices reliqui Al. Linguarum*, 3 voll., Parma 1803.

- [A. NEUBAUER] *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library and in the College Libraries of Oxford...* Compiled by Ad. Neubauer, M. A., Oxford 1886.
- [B. PEYRON] *Codices Italici manu exarati qui Bibliotheca Taurinensis Athenaei ante diem XXVI januarii MCMIV asservabantur. Recensuit illustravit B. Peyron*, Torino 1904.
- [M. STEINSCHNEIDER] *Catalogus librorum hebraeorum in Bibliotheca Bodleiana iussu curatorum digessit et notis instruxit M. Steinschneider*, 3 voll., Berlino 1931.
- [M. WEISZ] *Katalog der hebraeischen Handschriften und Bücher in der Bibliothek des Prof. Dr. D. Kaufmann S.A. beschreiben von Dr. M. Weisz*, Francoforte s. M. 1906.



I *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi, che qui per la prima volta vedono la luce integralmente, non sono acquisto recente per la storia del teatro italiano. Ma, benché fin dalla fine del Settecento non fossero ignoti a qualche erudito, soltanto negli ultimi decenni del secolo scorso attrassero l'attenzione degli storici. Nelle sue *Origini* il D'Ancona, riferendosi al trattato dell'ebreo mantovano, scriveva che « non sarebbe inutile il pubblicarlo per cavarne notizie riguardanti il modo di porre in scena e di far recitare le commedie profane nel Cinquecento »¹; e successivamente dedicava a « Gli ebrei di Mantova e il teatro » e a Leone de' Sommi (« autor comico poco noto, ma sul quale conviene che alquanto ci intratteniamo, non tanto pe' suoi componimenti scenici, quanto per un suo lavoro dottrinale sull'arte rappresentativa »²) un capitolo della famosa seconda appendice alle *Origini*. Qui, collazionando la dettagliata notizia del ritrovamento a Torino di sedici codici di opere drammatiche e liriche del cortigiano ebreo, dovuta a un dotto bibliotecario piemontese³, con alcuni documenti che Stefano Davari aveva reperito nell'Archivio Gonzaga, illustrava la parte che ebbe il nostro autore nelle rappresentazioni cortigiane a Mantova fra il 1579 e il 1587, e dava un riassunto sommario e alcuni estratti dal suo trattato.

Contemporaneamente il Solerti e il Lanza annunciavano nel « Giornale Storico della Letteratura Italiana » che i *Quattro dialoghi* dell'Ebreo « quanto prima saranno interamente pubblicati, insieme ad uno studio sul de' Sommi e sulle altre sue opere inedite, da Domenico Lanza »⁴. Pochi anni dopo il Rasi pubblicò per intero in

trascrizione diplomatica il terzo dialogo del nostro, commentando: « Nulla di più importante e di più interessante per la storia della scena italiana, di questo dialogo, in cui sono massime e sentenze che assai ben si addirebbero agli attori di oggidì... »⁵.

Poi, improvvisamente, il silenzio è tornato a avvolgere l'opera del cortigiano dei Gonzaga, che « sotto nome di Veridico » – secondo il titolo di cui amava fregiarsi, nell'impossibile sogno di valersene un giorno in un'Accademia – celava « la non ben chiara conditione » del suddito ebreo.

Il lettore che scorresse la voce dedicata a Leone de' Sommi nell'*Enciclopedia dello Spettacolo*, dove sono registrati i codici del nostro – « Mss IV 10, presso la Biblioteca Nazionale di Torino (16 volumi contenenti l'opera completa di de' Sommi); Codice 31 ital., già alla Derosiana e oggi presso la Biblioteca Palatina di Parma (contiene i *Dialoghi dell'Ebreo...*) »⁶ – non potrebbe certo spiegare come nella bibliografia essenziale ivi indicata vi siano, dopo il D'Ancona, quasi sessant'anni di vuoto. Purtroppo questo vuoto – e il mancato studio critico del Lanza sul de' Sommi – possono avere una risposta solo leggendo uno dei più tristi cataloghi che io conosca: l'elenco dei manoscritti italiani che si conservavano a Torino prima del 26 gennaio 1904, giorno in cui un improvviso incendio distrusse – accanto a opere ben più preziose – non pochi codici del nostro teatro, dai manoscritti dell'ebreo mantovano al *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare* di Pier Maria Cecchini, il famoso comico dell'arte.

La sorte, che in vita non fu molto favorevole al « sincero et officioso » Veridico, anche dopo la morte non gli è stata benigna. Per nostra fortuna però, così come del tratteggio del Cecchini rimane una trascrizione fattane dal Rasi⁷, anche dei dialoghi del de' Sommi è rimasta copia: fin dal penultimo decennio del secolo XVIII un erudito piemontese, il Barone Vernazza di Freney, aveva fatto trascrivere i *Dialoghi*. Vent'anni più tardi, sapendo che il suo illustre amico Giovanni B. De Rossi, professore di lingue orientali all'Università di Parma, preparava un catalogo a stampa dei codici ebraici della sua biblioteca, gli scriveva:

« Stimo suggerirvi gl'inediti 'dialoghi dell'Ebreo Leon de Somi in materia di rappresentazioni sceniche', composti nel 1556. Non so se io m'inganni pensando ch'egli sia quel medesimo che fece la 'Drusilla' nominata dal Tiraboschi e da Voi. Se poi questi dialoghi sian opera di quello stesso Leone che fece i 'dialoghi d'amore', la cui prima edizione è probabilmente quella di Roma del 1538, a voi toccherà il decidere come c'entri il cognome de Somi con Giuda Abrabanele. Comunque ciò sia, se questi dialoghi ch'io dico, fanno a vostro proposito, io vi offero in dono la copia che ne feci fare, son più di vent'anni, dall'originale. Il copista fu lo sfortunato Porta, che avete conosciuto. Se accettate il dono, voi dovrete indicarmi la maniera di mandarvi il fagottino »⁸.

Evidentemente il professor De Rossi accettò il dono, perché il manoscritto contenente la copia del trattato entrò a far parte della sua biblioteca, che di lì a pochi anni, con uno dei primi editti di Maria Luigia, fu annessa alla Palatina⁹. Grazie dunque al « fagottino » del segretario della Reale Accademia delle Scienze di Torino, è giunto fino a noi quel che oggi gli studiosi indicano come il più originale e suggestivo trattato d'arte scenica del Rinascimento italiano¹⁰.

Se l'impossibilità di restituire nella sua integrità la figura del drammaturgo de' Sommi ha fatto desistere, sullo scorcio del secolo, più d'uno studioso dal pubblicare il suo trattato; se poi, nella prospettiva delle polemiche d'avanguardia, si sono visti i dialoghi del nostro come prima affermazione del « teatro teatrale » (Bragaglia, che nel '26 ristampò due o tre dei quattro dialoghi del de' Sommi in una rivista oggi introvabile¹¹, soppresse il primo dialogo, definendolo « di carattere e d'interesse prevalentemente culturali », mentre dell'autore scriveva: « Da uomo positivo, e cioè da capocomico esperto nell'eludere certa sorta di seduzioni parolaie, o letterarie che dir si voglia, egli mira, in ogni sua risposta nei Dialoghi, a dare i precetti savi dell'organizzazione d'esperienza fatta. Questa coscienza ch'egli stesso aveva, della superiorità, in lui, del direttore sullo scrittore, oggi presenta più che mai pregevole agli occhi nostri il trattato sulla rappresentazione, che ognuno può comprender prezioso ove sappia ch'esso è il più antico importante documento della scenotecnica Rinascimentistica [...]. L'uo-

mo di teatro che volesse commentare con note l'operetta mirabile di Leone de Sommi, a tali amare considerazioni sarebbe indotto, dallo stato di cose attuale, che le note finirebbero col disturbare, invece che illustrarla, la chiara esposizione e le pratiche istruzioni del peritissimo maestro [...]. Troviamo qui il principio della stessa mia 'Luce Psicologica' con scorno grande della modernità¹²); oggi, in una nuova prospettiva storiografica, la pubblicazione integrale dei quattro dialoghi vale a recuperare una poetica teatrale che è espressione singolare di una elevata civiltà dello spettacolo, in cui è visibile l'intensa circolazione delle risorse culturali e artistiche di quel momento storico, fra manierismo e controriforma, che costituisce uno dei nodi cruciali della storia non soltanto teatrale.

All'esame dei *Dialoghi* nell'ambito della trattatistica rinascimentale converrà anteporre, problematicamente, le frammentarie notizie sul loro autore, che abbiamo recuperato risalendo lungo due differenti tradizioni di studi, quella degli storici del teatro italiano e quella dei cultori di storia ebraica; tradizioni che, per disparità di lingua e di intenti, raramente sono giunte a un proficuo contatto.

La storia degli studi sul de' Sommi ha iniziato sul finire del secolo dei lumi. A scoprire una prima notizia su di lui credo sia stato Padre Ireneo Affò, il quale comunicò al Tiraboschi che in un inventario di mobili di Don Ferrante Gonzaga, signore di Guastalla, era registrato, fra i manoscritti, un dramma di Leone Ebreo, intitolato *Drusilla* e dedicato a Cesare Gonzaga, padre di Don Ferrante. Il Tiraboschi riportò la notizia nella sua storia letteraria¹³, identificando l'autore della *Drusilla* con il celebre autore dei *Dialoghi d'amore*, Giuda Abrabanele, detto anch'egli genericamente Leone Ebreo. La notizia fu ripresa in un primo tempo da De Rossi, nel suo *Dizionario degli Autori Ebrei*¹⁴. A un dipresso in quegli anni il barone Vernazza faceva trascrivere i *Quattro dialoghi* di de' Sommi, mentre Filippo Risbaldo Orsini di Orbassano ne dava notizia nella sua *Lezione intorno al lento progresso della Tragedia in Italia*¹⁵.

Quando infine nel 1802 il Vernazza fece dono del « fagottino » dei *Quattro dialoghi* al De Rossi, questi rivide le proprie posizioni e, nel catalogo dei suoi codici, tentò

una nuova identificazione: « Auctor... non dubito quin idem sit cum Jehuda Somo qui a Portaleone citatur in praef. ad *Scilté agghibborhim*, et cum eo qui cod. nostrum heb. 1227 seu Aben Ezrae librum *Tzacuth* descripsit »¹⁶. Stranamente per quasi un secolo nessuno degli storici del teatro italiano tenne conto di questa indicazione. E neppure la conobbero Pietro Perrau, che nel 1877 descrisse brevemente i *Quattro dialoghi* nel « Vessillo Israelitico »¹⁷, e Bernardino Peyron, che nel 1883 diede notizia di aver identificato, sulla base di analogie grafiche con due codici registrati sotto il nome de' Sommi nel catalogo a stampa della Biblioteca universitaria di Torino, altri quattordici codici chiaramente attribuibili allo stesso autore. I sedici codici così individuati contenevano – oltre a stanze, capitoli familiari, rime, satire, salmi tradotti in versi – sei commedie in prosa e in versi, tre favole pastorali e due intermezzi, nonché i *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*¹⁸. Una lettura delle dediche, delle lettere accompagnatorie e dei versi contenuti nei manoscritti, diede modo al Peyron di chiarire come l'autore dei *Quattro dialoghi*, che recavano la data 1556, fosse un ebreo vissuto a Mantova nella seconda metà del secolo XVI, e non fosse quindi il modenese Giuda Abrabanele i cui *Dialoghi d'amore* tanta fortuna avevano avuto non solo in Italia, ma anche, come attestano le varie traduzioni, in Francia e Spagna. Il nuovo Leone Ebreo, di assai minor fortuna, aveva un diverso cognome, de' Sommi, ed era scrittore dell'Accademia degli Invaghiti istituita da Don Cesare Gonzaga l'anno 1562 nel proprio palazzo.

Alla funzione di scrittore dell'Accademia il Peyron riportava « se non tutte, la maggior parte delle composizioni drammatiche » del de' Sommi, indicando le date di rappresentazione di talune d'esse: *Il giannizzero*, recitata nel 1582, *I doni*, favola pastorale scritta subito dopo la morte di Cesare Gonzaga (1575), per lenire « con allegorici sentimenti il dolore acerbissimo, che sentì l'Accademia degli Invaghiti di quella sua gran iattura »¹⁹, e *Le nozze di Mercurio e Filologia*, dedicate da Mantova a Carlo Emanuele di Savoia, l'anno 1584.

Fin qui il Peyron sull'ebreo mantovano: alla storia di come i suoi manoscritti fossero giunti alla biblioteca torinese dedicava poi lucide pagine, in cui chiariva come

essi facessero parte delle carte dell'Accademia e fossero giunti a Torino, probabilmente venduti, fra il 1625 e il 1630, insieme con altri preziosi cimeli dei Gonzaga (come la Tavola isiacca e il Cupido michelangiolesco), dal Duca Carlo Gonzaga di Nevers a Carlo Emanuele di Savoia.

Ben presto alle dotte notizie fornite dal bibliotecario torinese si aggiunsero le ricerche fatte nell'Archivio Gonzaga di Mantova sia dal Bertolotti sia dal Davari. L'uno pubblicava una raccomandazione di Ferrante Gonzaga al Duca di Mantova, perché esentasse il de' Sommi dal portare il distintivo giallo degli ebrei, e annunciava di aver reperito al tempo stesso un'indicazione della sua data di morte e probabili segni di una sua attività vent'anni più tardi²⁰. L'altro trasmetteva al D'Ancona alcune lettere del de' Sommi e di membri della famiglia Gonzaga, datate fra il 1579 e l'88, da cui scaturiva un quadro dei rapporti del nostro con la famiglia dei signori di Mantova, della sua funzione di « corago », cioè di direttore di spettacoli, dalle commedie ai tornei figurati, e di autore « più d'altro instrutto »; e insieme il D'Ancona poneva l'accento sui problemi umani e sociali del protetto dei Gonzaga e dei suoi correligionari. Ma principale merito dell'autore delle *Origini* era quello di proporre all'attenzione dei lettori l'attività teatrale degli ebrei di Mantova e i più importanti brani del terzo dialogo del de' Sommi, la cui datazione al 1556 risultava erronea per evidenze interne al testo (il riferimento alle nozze di Guglielmo ed Eleonora d'Austria, avvenute nel 1561). Con il D'Ancona la tradizione di studi italiani sulla figura e l'opera del de' Sommi può considerarsi conclusa, ove si eccettuino le rapide, ma acute annotazioni di Bragaglia, la pubblicazione diplomatica di Lydia Pegna di quattordici lettere del nostro autore e l'ampia sezione di un capitolo che gli dedica Emilio Faccioli nella sua monumentale opera su Mantova²¹.

Ma in realtà il de' Sommi, dagli ultimi decenni dell'Ottocento a oggi, è stato al centro degli interessi di non pochi cultori di storia ebraica, che hanno messo insieme e scomposto più volte gli sparsi frammenti della sua figura reperiti fra gli scritti ebraici coevi, fino a trovare la giusta collocazione delle poche tessere rimaste.

Dapprima lo Steinschneider²², riprendendo l'identificazione proposta dal De Rossi fra Leone de' Sommi e

Yehuda Somo da Portaleone, lo riportava genericamente nell'ambito della famosa famiglia di medici e scienziati ebrei, di cui di lì a pochi anni il Mortara²³ reperiva l'albero genealogico.

Poco dopo un altro studioso, il Neubauer, trovò a Oxford, nella Bodleian Library, il poema italo-ebraico di Yehuda Sumi *Magen nashim* (Difensore di donna o in difesa della donna) e, senza identificare l'autore con Leone de' Sommi, ne pubblicava separatamente su due periodici i versi ebraici e quelli italiani²⁴.

Altri accenni al nostro autore aveva trovato lo Zunz²⁵ nel *Me'or 'enayim* (Lume degli occhi) di 'Azaria de' Rossi, e, riferendosi a un cenno di 'Azaria all'«imré no 'am» (dolce discorso) di Yehuda (seguito in questa identificazione dal Cassel²⁶, dal Benjacob²⁷ e dal Mortara²⁸), ritenne che si trattasse di un'opera perduta di de' Sommi. Riprendendo inoltre l'ipotesi di G. B. De Rossi, identificò Yehuda con Yehuda Portaleone, trascrittore dei rotoli della Legge, cui si riferiva Abraham Portaleone nella sua opera archeologica *Shilté haggiborim* (Gli scudi degli eroi). Di lì a poco il Mortara²⁹ invece sosteneva che il trascrittore della Torà fosse un figlio di Abraham Portaleone, ipotizzando la presenza di due Yehuda Portaleone, e indicando poi come più volte si facesse cenno a de' Sommi e a uno scritto in difesa delle donne nello *Shilté haggiborim* di Ya'aqov ben Eliyà di Fano, deploreava la perdita del poema di de' Sommi, che viceversa era già stato trovato e pubblicato dal Neubauer.

Questa a grandi linee la complessa situazione della tradizione di studi che chiameremo ebraica, al momento in cui appariva il saggio del D'Ancona sul teatro mantovano, che faceva il punto della tradizione italiana di ricerche su de' Sommi.

Ma le notizie messe insieme dal D'Ancona e dagli altri storici italiani, contrariamente a quanto verrebbe fatto di pensare, non determinarono alcun mutamento di prospettiva negli studiosi ebraici. David Kaufmann, che sulla fine del secolo si accinse all'arduo compito di ricostituire in un'unica immagine gli sparsi frammenti della biografia di de' Sommi, accolse le notizie fornite dal D'Ancona aneddoticamente, senza dialettizzarle in un proficuo raffronto con i documenti di parte ebraica. E questo si spiega forse pensando che al Kaufmann interes-

sava sopra tutto restituire una storia, dare una biografia di fatti – supplendo talvolta con la fantasia dove i documenti mancavano – al « Jew of Mantua », « scrittore di rotoli della Legge, regista, drammaturgo, uomo di lettere e fondatore di una sinagoga ». Infatti il contributo di maggior rilievo del Kaufmann fu il ritrovamento di due stupendi epitaffi che ornavano la tomba di Yehuda Sommi, in cui si ricordava che egli

« ... lasciò dietro di sé
la benedizione di un santuario che hanno edificato
le sue mani... »³⁰.

Nel nostro secolo poi la fortuna di de' Sommi — a dispetto della perdita dei suoi scritti italiani — è andata ancor più aumentando, non tanto perché sono state individuate nell'Archivio Gonzaga delle lettere da cui appariva la posizione di preminenza che egli aveva nell'ambito della comunità ebraica di Mantova e la sua funzione di tramite fra la comunità e i Gonzaga³¹, quanto perché Haym Schirmann, un valente studioso israeliano, ha trovato una commedia adespota in ebraico, in quattro copie manoscritte dell'inizio del Seicento e, mettendo insieme una serie di prove storiche e linguistiche, l'ha attribuita a Leone de' Sommi, presentandone un'edizione critica³². Se si pensa che — a parte la perduta traduzione in ebraico, fatta all'inizio del Cinquecento da Yosef Sarfatti di Roma, della *Celestina* dell'ebreo convertito Fernando de Rojas — questa commedia è la prima opera drammatica ebraica di cui si abbia notizia, apparirà chiara l'importanza che il nostro autore è venuto ora ad assumere nella storia della letteratura ebraica.

NOTE

1. A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 488, n. 3.
2. A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 403.
3. B. PEYRON, *Note di storia letteraria*, pp. 743-58. Vedine una recensione in GSLI, *Spoglio delle pubblicazioni periodiche*, IV (1884), pp. 296-7.
4. A. SOLERTI - D. LANZA, *Il teatro ferrarese nella seconda metà del secolo XVI*, p. 157, n. 1.
5. L. RASI, *I comici italiani*, I, pp. 107-16.
6. M. T. MURARO, *Sommi Leone de'*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, IX, coll. 116-8.
7. P. M. CECCHINI, *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, copia manoscritta già nella collezione Rasi, ora nella Biblioteca Burkardo di Roma, Autogr. 364.
8. G. VERNAZZA DI FRENEY, Lettera autografa a G. B. De Rossi, in data 25 ottobre 1802, Biblioteca Palatina di Parma, carteggio De Rossi, cassetta 123. Devo la segnalazione della lettera alla cortesia del prof. Cesare Molinari, che qui desidero ringraziare.
9. Già segnato col numero 31 dei Codices Italici della biblioteca di De Rossi e brevemente da lui descritto nel catalogo *Mss. Codices Hebraici*, III, pp. 197-8, è ora il cod. 2664 della Biblioteca Palatina.
10. A. NICOLL, *The Development of the Theatre*, pubblica in appendice, pp. 253-78, la traduzione inglese integrale dei *Dialoghi*, notando a p. 252: « Why they have not been put to greater use is a mystery, for they constitute an invaluable commentary on stage practice and on histrionic method at the period of their composition... ».
11. « L'Illustrazione Teatrale », I (1926), n. 3 sg. Cito secondo l'indicazione datane dallo stesso Bragaglia al margine dei due estratti della rivista, comprendenti i dialoghi secondo e terzo, che si trovano nella biblioteca del Centro Studi Bragaglia e che ho potuto consultare grazie alla cortesia di Antonella Vigliani Bragaglia. Nonostante le ricerche fatte, non sono riuscito però a reperire « L'Illustrazione Teatrale » in alcuna delle maggiori biblioteche italiane. Non sono quindi in grado di chiarire se il Bragaglia abbia pubblicato solo il secondo e il terzo dialogo, che ho veduto,

o anche il quarto, che nella nota introduttiva egli definisce « importante, in un senso, assai più del Terzo e degli altri tutti, perché la materia trattata è originalissima e nuova storicamente ». Da rilevare comunque che, mentre alla fine del secondo dialogo c'è l'indicazione redazionale « continua », alla fine del terzo essa manca.

12. Nota introduttiva di A. G. Bragaglia ai *Dialoghi* di de' Sommi, IT, p. VIII.

13. G. TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, 1787-93, tomo VII, parte III, libro III, § LXVII: « Anche un Hebreo per nome Leone, che è probabilmente lo stesso che l'Autore de' Dialoghi d'Amore stampati nel 1541 avea composta la Drusilla Favola tragica Pastorale dedicata a Cesare Pastoraga padre del suddetto D. Ferrante, che trovai come MSS. segnata in un Inventario de' Mobili di Don Ferrante nel 1590. Così mi ha avvertito il più volte lodato P. Affò... ».

14. G. B. DE ROSSI, *Dizionario Storico degli Autori Ebrei*, pp. 28-9, s.v. *Abrabanele Giuda, detto Leon Ebreo*.

15. F. R. ORSINI DI ORBASSANO, *Lezione intorno al lento progresso della Tragedia in Italia*, p. 29.

16. G. B. DE ROSSI, *Mss. Codices Hebraici*, III, p. 198.

17. P. PERRAU, *Intorno ai dialoghi di Leone de' Sommi*, pp. 373-7. Il Perrau, che diede notizia del codice parmense al D'Ancona già ai tempi della prima edizione delle *Origini*, identifica qui l'autore dei *Dialoghi* con l'autore delle *Nozze di Mercurio et di Philologia*, ms. alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino, su cui aveva allora richiamato l'attenzione E. NARDUCCI, *Intorno ad un comento inedito di Remigio d'Auxerre al « Satyricon » di Marziano Capella*, pp. 508-9.

18. B. PEYRON, *Note di storia letteraria*, pp. 743-50.

19. B. PEYRON, *Note di storia letteraria*, pp. 748 e 749.

20. A. BERTOLOTTI, *Un ebreo direttore delle rappresentazioni teatrali*, p. 58. Successivamente lo stesso A. BERTOLOTTI, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova*, p. 56, riportava la notizia della morte di de' Sommi il 10 maggio 1590, ma aggiungeva: « Forse era il padre od altro della famiglia, perché vedremo nel 1610 accennarsi un Leone ». A p. 92 poi riportava la seguente lettera: « Molto mag.^o mio cariss.^o Vi mando le parole che andarano poste in musica per il balletto che s'havra a fare et operate che subito siano imparate. Se Leone sarà giunto costì venghi lui solo senza perdita di tempo qui poiché quando vorrò gli altri mandarò per essi Bartolo. Iddio vi conservi. Da Turino alli 7 gennaio 1610. Mandate subito il libro di Comedia d'Orfeo in musica per farmi piacere. Il Principe di Mantua ». A tale lettera, diretta ad Alessandro Striggi in Casale, faceva seguito quest'altra, in data 4 febbraio: « Aspetto quanto prima qua la venuta di Lioni con gli habiti et anco tutte l'altre persone con la musica, et del Mariani come ho scritto con altra mia. Lasciate però le cose della comedia in buon termine... Mancando le viole per le musiche della comedia si procurerà di haverne fuori della città ove sono... ». Il Bertolotti concludeva quindi dubitativamente, dicendo: « Non

so se quel Leone, possa essere il De Somma, di cui abbiamo fatto parola altrove ». A parer nostro non si tratta certamente del de' Sommi, che nelle lettere che lo riguardano viene sempre indicato come Leone de' Sommi, e non solo come Leone, nome assai comune fra gli ebrei. La rappresentazione d'Orfeo cui si fa riferimento è forse quella organizzata dall'Accademia degli Invaghiti, di cui si conservava nei codici distrutti a Torino una minuta descrizione (cfr. B. PEYRON, *Note di storia letteraria*, p. 750, dove accenna al manoscritto *Favola d'Orfeo canoramemente recitata nell'Accademia degli Invaghiti*).

21. L. PEGNA, *Alcune lettere inedite di Leone De Sommi*, pp. 549-57. La stessa autrice preparò una dissertazione di laurea sul de' Sommi, con in appendice la trascrizione delle sue opere superstiti, presso l'Università di Firenze; tale tesi, che non ho potuto vedere, è rimasta inedita. Oltre alla nota introduttiva ai *Dialoghi* di de' Sommi, IT, pp. VII-VIII, A. G. Bragaglia dedicò altri accenni al regista ebreo nel volume *Nicola Sabbattini e Giacomo Torelli scenotecnici Marchigiani*, passim. Cfr. anche E. FACCIOLI, *Mantova*, II, cap. III, *Cronache e personaggi della vita teatrale*, I. *Leone de' Sommi e i comici ebrei*, pp. 553-64. Da rammentare anche la concisa ma rigorosa voce dedicata al de' Sommi da U. CASSUTO, *Encyclopaedia Judaica*, VIII, coll. 997-8. Superficiale e non priva di inesattezze la breve premessa del Pandolfi alla ristampa diplomatica (non sempre corretta) del terzo e del quarto dialogo di de' Sommi in « *Marché* », 11/13, 1964, pp. 181-2. Fra l'altro dichiara inediti i due dialoghi, già editi da Bragaglia.

22. M. STEINSCHNEIDER, *Die Familie Portaleone-Sommo*, HB, pp. 48-9, n. 1. Lo Steinschneider tornò sul de' Sommi in IL, pp. 73-5, e infine in *Die Italienische Litteratur der Juden*, pp. 467-74. Yehuda si traduce in italiano con Giuda, ma a quel tempo gli ebrei, per non adoperare il nome dell'apostolo, lo traducevano con Leone (in ebraico Ariè), poiché il leone è il simbolo del Yehuda biblico (« Giovane leone è Yehuda », *Genesi*, 49, 9). Sulla duplice onomastica ebraica cfr. U. CASSUTO, *Gli Ebrei a Firenze nell'età del Rinascimento*, Firenze 1918, pp. 231 sgg.

23. M. MORTARA, *Un important document sur la famille des Portaleone*, REJ, XII (1886), n. 23, pp. 113-6. Qui il Mortara pubblicava la traduzione dell'albero genealogico della famiglia Portaleone, allegato ad una lettera di Carlo II duca di Mantova al Marchese di Nerli, residente a Roma, datata 20 maggio 1655 (Arch. Gonzaga, Mantova, Lettere ducali F II 6), in cui però non compare Leone de' Sommi.

24. I versi ebraici sono pubblicati in IL, X (1885), pp. 113-6. I versi italiani in ARAL, s. IV, Rendiconti, vol. VII, CCLXXXVIII (1891), pp. 347-9. Nel *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library and in the College Libraries of Oxford*, dove a col. 781 è descritto il cod. 2251², contenente il *Magen nashim*, è anche descritto, a col. 765, il cod. 2220², *Mar'ot hazzoveot* (Gli specchi), collezione di sentenze in ordine alfabetico, in lode dell'invenzione della scrittura, di mano del de' Sommi.

25. L. ZUNZ, *Yehuda Sommi Portaleone*, pp. 154-5. Dello Zunz

cf. anche l'articolo sul nostro in *Gesammelte Schriften*, III, pp. 58 sgg.

26. D. CASSEL, *Me'or 'enàyim*, p. 152, cit. da D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, pp. 452-3.

27. B. BENJACOB, *Ozàr Hassefarim*, p. 43, n. 820, cit. da D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, p. 453.

28. M. MORTARA, M, v (1882) cit. da D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, p. 453.

29. M. MORTARA, *Leone De Sommi*, p. 151. Di Mortara v. anche *Indice alfabetico dei rabbini e degli scrittori israeliti*, p. 51.

30. D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, pp. 455 e 458 (Appendix IV). Cfr. dello stesso Kaufmann, *Leone De Sommi Portaleone der Dramatiker*, in *Gesammelte Schriften*, III, pp. 303-15. Probabilmente il Kaufmann non conobbe direttamente l'opera del D'Ancona, ma consultò solo gli articoli di Dejob e Birnbaum ispirati alle *Origini*. Cfr. CH. DEJOB, *De la condition des juifs de Mantoue au seizième siècle*, pp. 75-84, ed E. BIRNBAUM, *Juedische Musiker am Hofe von Mantua, von 1542-1628*.

31. L. PEGNA, *Alcune lettere inedite di Leone De Sommi*, pp. 549-57.

32. I quattro codici contenenti la *Commedia del matrimonio* – il primo in una redazione migliore, gli altri in un rifacimento seriore più ampio – sono lo Halbertstam 478, copiato nel 1618, lo Adler 1573, datato 1626, entrambi del Jewish Theological Seminary of America, il Kaufmann 550 e il Kaufmann 551, databili fra la fine del Seicento e il primo quarto del Settecento, facenti parte della biblioteca dell'Accademia Ungherese di Budapest. Si veda al riguardo J. SCHIRMANN, *Eine hebräisch-italienische Komödie des XVI Jahrhunderts*, MGWJ, pp. 97-118; dopo aver fornito una dettagliata notizia della commedia in questo studio, ripreso in ebraico nel saggio *Haddramma harishonà be'ivrit*, pp. 432 sgg., lo Schirmann ne presentò l'edizione critica nel volume YEHUDA PORTALEONE SOMMO, *Zahut bedihutà de-Qiddushim*, Gerusalemme 1946. L'attribuzione della commedia a de' Sommi è stata anche avallata da U. CASSUTO, *La prima commedia ebraica*, pp. 121-8.



II

Fin qui dunque la storia di come, con fini e modi diversi, gli studiosi siano riusciti a estrarre dal buio in cui la sorte aveva sommerso de' Sommi taluni frammenti dell'ipotetico quadro della sua vita. Vediamo ora di ricomporli discretamente, senza sovrapporre la nostra fantasia alla scarna realtà dei documenti.

Anzitutto, le date: Yehuda Sommi di Portaleone, ovvero Leone de' Sommi, dicono gli storici, nacque probabilmente a Mantova, fra il 1525 e il '27. Come si è giunti a indicare questa data? Si sono fuse due notizie: quella, reperita dal Bertolotti, com'egli dice, nel Necrologio mantovano, secondo cui il 10 maggio 1590 « M. Leon de Somma hebreo nella contrada de Camello è morto di febbre in 15 dí »¹, e quella, comune alle due epigrafi ebraiche, che indica nell'anno 5352 – corrispondente al 1592 dell'era volgare – il momento in cui

« il legislatore e benefattore
molto nobile, Signor Yehuda di Porta Leone,
il ricordo dei giusti è a benedizione, da uomo
vivente salí al Signore »².

La seconda notizia ha certamente maggior valore della prima, sia perché confermata da entrambi gli epitaffi, sia perché da una lettera indirizzatagli dal poeta Muzio Manfredi veniamo a sapere che de' Sommi nel 1591 quasi certamente era ancora in vita³.

Si è quindi pensato che il Bertolotti avesse trascritto male l'anno (1590 invece di 1592) e si è ritenuta valida soltanto l'indicazione « d'anni 65 », datando così la nascita dell'Ebreo al 1527 o, in seconda ipotesi, al 1525⁴. Noi però ci vediamo costretti a gettare l'ombra del dub-

bio anche su questa notizia, perché, effettuati gli opportuni riscontri nei Registri necrologici dell'Archivio Gonzaga, nella Miscellanea, nell'Università degli Ebrei, non siamo riusciti a trovare, negli anni compresi fra il '90 e il '93, quanto scrive il Bertolotti.

Lacuna di carte successiva al tempo in cui l'archivista pubblicò le sue notizie, o errore di trascrizione del Bertolotti (o nostra incapacità di leggere i documenti)? Ci vediamo comunque costretti ad ampliare i termini possibili per la nascita di de' Sommi a tutto il secondo decennio del secolo XVI. E la nostra ipotesi è confermata dal successivo documento che incontriamo su Yehuda. La notizia, di mano dello stesso de' Sommi, è contenuta in fondo al libro *Zahut* (un'opera grammaticale ebraica del XII secolo scritta a Mantova da Ibn Ezra) che « Yehuda figlio del R. Isaac felice memoria Somma di porta Ariè [cioè Leone] » trascrisse di suo pugno per « l'eccezzentissimo precettore... R. Dawid, che Dio lo protegga, figlio del R. Abraham Provenzali felice memoria »⁵. L'iscrizione è datata « 4 siwàn dell'anno 298 », che sta a indicare il 3 maggio 1538. Nel '38, se si accetta la datazione tradizionale, Yehuda de' Sommi aveva undici anni, o al massimo tredici: per quanto non sia impossibile, viene naturale pensare che nel momento in cui copiava una complessa opera grammaticale egli avesse qualche anno di più.

Comunque ciò sia, da questa notizia e dal fatto che Abraham Portaleone nello *Shilté haggiborim* riproduce una complicata ricetta per preparare l'inchiostro, ritrovata da Emanuel Pontremoli fra le carte del « fu illustre scrittore Yehuda Sommi Portaleone »⁶, alcuni studiosi hanno dedotto che de' Sommi facesse di professione il trascrittore di rotoli della Legge⁷. In realtà la parola *sofer*, che torna spesso negli scritti ebraici su de' Sommi, significa sia *scrittore che scriba che trascrittore di libri sacri* (si ricordi lo scriba Ezra della Bibbia), e la frase « scrittore di scrittura » che appare in uno dei due epitaffi sulla sua tomba non indica necessariamente le scritture sacre. Rimane dunque in dubbio se l'appellativo *sofer* si riferisca a un'attività di copista o all'attività di letterato di de' Sommi. Forse l'ipotesi più verosimile è quella dello Schirmann, che – fondandosi principalmente su taluni riferimenti all'attività d'insegnante esistenti nel tratta-

tello *Mar'ot hazzoveòt* scritto da de' Sommi – ritiene che, almeno per qualche tempo, questi abbia fatto l'insegnante.

(Vorremmo comunque aggiungere problematicamente, a proposito dell'attività pratica di de' Sommi, che nei *Dialoghi* il personaggio in cui è chiaramente adombrato l'autore, Veridico, ha una bottega di ricamo. L'autore inoltre pone grande attenzione e interesse ai costumi, nel corso dei dialoghi, e dimostra una conoscenza tecnica approfondita delle qualità e dei colori delle stoffe. Si rammenti inoltre che il commercio della lana, delle stoffe e dei ricami era a Mantova attività fiorente dei mercanti ebrei).

Vediamo dunque in che consiste l'attività letteraria di de' Sommi. Il solo scritto poetico di Yehuda a noi giunto, fra i « molti canti » da lui composti, di cui rimane un confuso ricordo, è il poemetto *Magen nashim*. Ci troviamo di fronte a una disputa letteraria tipica sia della letteratura italiana sia di quella ebraica, sul valore della donna. Ma converrà soffermarci un istante. Rispondendo a un anonimo poema d'accusa contro le donne, Leone de' Sommi produsse un poemetto in cinquanta strofe, che aveva la strana caratteristica di essere composto di versi alternati italiani ed ebraici (un verso ebraico, un ottonario italiano, poi due versi ebraici e due italiani, e in fine ancora uno ebraico e uno italiano)⁸.

Alle cinquanta strofe di Yehuda de' Sommi rispose Ya'aqov ben Eliyà Joab da Fano con il suo *Shilté haggiborim* in sessante terzine: e i suoi sessanta scudi degli eroi si contrapponevano, in un gioco di parole, ai cinquanta soldati (le cinquanta quartine) dell'ufficiale Yehuda⁹.

Al di là del tema retorico delle virtù della donna, nel contrasto fra il rabbino Ya'aqov Fano e il giovane Yehuda de' Sommi, che con i suoi versi – secondo quanto dice l'avversario – « si era reso celebre », crediamo di individuare emblematicamente un motivo di fondo della dialettica interna alla cultura giudaica. L'accusa che Ya'aqov Fano rivolgeva a de' Sommi era di essere stato « in lingua straniera creatore di molti canti » e di aver « mescolato la paglia con i grani buoni », di avere cioè unito i sacri versi ebraici ai canti profani dei gentili. Naturalmente Ya'aqov Fano insinuava sottilmente che Yehuda avesse

fatto ciò per « essere buono e intelligente con i mecenati e le principesse », avesse cioè tralignato dal retto principio di custodire incontaminata l'antica cultura sacra, per adulare i ricchi e i potenti; e per richiamare il giovane poeta alla giusta tradizione, compilava il suo raffinato atto d'accusa con versi aramaici e frasi talmudiche.

Ma un terzo poeta, intervenuto nella disputa come arbitro firmandosi Baraq ben Avino'am¹⁰, ritenne specie le accuse di Ya'aqov Fano e dette la palma della vittoria a Yehuda de' Sommi, che si era servito della lingua volgare per comunicare pensieri sacri. Da notare che, mentre il poemetto di de' Sommi rimase inedito, quello di Ya'aqov Fano nel 1556 fu pubblicato, richiamando le ire del Cardinal Ghisleri che chiese al Duca di Ferrara di distruggere il libretto¹¹. Il '56 costituisce dunque la data *ante quem* del primo scritto che ci rimane di de' Sommi.

Al di là del tema retorico delle virtù della donna, abbiamo detto, il contrasto fra il famoso Ga'on Ya'aqov Eliyà da Fano e Yehuda de' Sommi appare emblematico di uno dei problemi di fondo della cultura ebraica, che, da Filone di Alessandria a oggi, più volte si è riproposto nel corso della storia: il problema che Filone chiama delle due *politeiai*¹², cioè quel che, nel suo aspetto negativo è il dramma della duplice nazionalità (la patria spirituale, metropoli ideale, e la patria reale), e, nel suo aspetto positivo, è il problema del bisogno di mediazione fra la cultura ebraica e la civiltà contemporanea.

L'opera e la vita di Leone de' Sommi, viste in questa prospettiva, come mediazione e rapporto dialettico fra due culture, l'ebraica e l'umanistica, e fra due mondi, il ghetto e la corte, assumono una coerenza e un significato assai chiari anche al di là dei risultati poetici o pratici conseguiti. Appare dunque evidente perché de' Sommi si sia impegnato nella complessa traduzione italiana dei Salmi¹³, e perché abbia scritto in ebraico, adattandola ai costumi e alla mentalità giudaica, una commedia di tipo rinascimentale.

Anni più tardi, anche la presenza di Yehuda come scrittore nell'Accademia degli Invaghiti assume un significato preciso; il suo desiderio di entrare a far parte del collegio accademico, nonostante fosse ebreo, e la polemica che ebbe al riguardo con il famoso letterato Bernardino Marliani, due volte rettore del consesso¹⁴, (tre soli

versi ci son rimasti del capitolo che gli inviò de' Sommi, ma compendiano l'intero problema: « Perché dunque appo voi d'indegne note / son io macchiato per aver diversi / riti dai vostri e leggi più remote? »), indicano una evidente volontà di porre la propria cultura ebraica sullo stesso piano di quella umanistica, al punto di proporre come proprio titolo accademico la parola ebraica che significa « verità ». Un'ulteriore conferma del bisogno di mediazione fra le due culture, e di affermazione della cultura ebraica in tutta la sua dignità, tipico di Leone de' Sommi, troviamo non solo nel fatto che ai testi depositati all'Accademia egli avesse spesso dato un'impronta di bilinguismo (note al margine – forse appunti per la messa in scena della commedia – in ebraico¹⁵), ma sopra tutto nei richiami alla cultura giudaica nei suoi *Quattro dialoghi*¹⁶.

Il fatto che sia i Gonzaga signori di Guastalla sia il Conte di Novellara e gli stessi Duchi di Mantova abbiano concesso a de' Sommi ininterrotta protezione e appoggio – a quanto ci è dato sapere dai pochi documenti rimasti – per almeno cinque lustri, sta a indicare l'importanza che de' Sommi ricopriva nella vita di corte e nella vita della comunità ebraica.

Un raffronto fra i pochi documenti d'archivio a firma de' Sommi (la maggior parte suppliche in favore di singoli correligionari o dell'Università degli Ebrei) e una espressione che torna in entrambi i suoi epitaffi, *Hammehoqèq*, che vale *legislatore, capo*, ci permettono di avanzare l'ipotesi che de' Sommi – per dignità di censo o per meriti personali¹⁷ – avesse nell'ambito della comunità una funzione di rappresentanza dell'Università e dei singoli membri della comunità stessa. Egli è infatti il presentatore di buona parte delle richieste degli Ebrei, e più volte, dal 1566 al 1590, troviamo sue suppliche ai Gonzaga: da quella per « certa questione da trattarsi da giudici hebrei » relativa al rabbì Moshé Provenzale, a quella in favore di « Ya'aqov, beccaro hebreo », a quelle presentate per « l'humilissima Università de li Hebrei et li banchieri di Mantova », a quelle relative a concessioni di terreni per la comunità, ad uso di cimiteri¹⁸.

La vivace posizione intellettuale di Yehuda de' Sommi nell'ambito della comunità ebraica è indicata anche

dal ricordo che di lui ha lasciato 'Azaria de' Rossi, l'autore di *Me'or enàyim*, l'opera che rivoluzionò la storiografia ebraica tradizionale. Contro 'Azaria, prima ancora che il suo scritto fosse pubblicato, si diressero le critiche dei rabbini e dei sapienti¹⁹ di più d'una comunità israelitica, mentre fra la popolazione dei ghetti il dotto medico veniva additato come eretico. Quando 'Azaria giunse a Mantova per cercare di pubblicare la sua opera, Yehuda lo confortò e incoraggiò, e discusse con lui il suo scritto, tanto che questi volle ricordare l'aiuto ricevuto: « e in verità questo è uno dei capitoli, a causa dei quali, avendo io aggiunto le parole del suddetto illuminato, ho gustato il sapore del miele e delle leccornie che mi ha messo in bocca il mio caro, il più caro e ricco d'esperienza nella composizione di motti di saggezza e di spirito Yehuda Sommi, poiché, quando ero a Mantova e cercavo di stampare il mio componimento, mi vide il mio onorevole fratello sopracitato e mi interrogò... »²⁰.

Si può credere che l'amicizia fra de' Sommi e 'Azaria de' Rossi abbia avuto inizio a Ferrara, e che quindi, prima del 1555, de' Sommi abbia vissuto qualche tempo nella città estense²¹. Questa supposizione è avvalorata dal fatto che Yehuda loda, nel suo *Magen nashim*, Benvenida di Ferrara, e che lo *Shilté haggiborim* di Ya'aqov Fano è stato composto e pubblicato a Ferrara. La notizia per noi è importante, perché suggerisce una conoscenza diretta da parte di de' Sommi degli spettacoli ferraresi, e in specie del *Sacrificio* di Beccari, di cui sembra aver ripreso degli spunti nella sua pastorale *Hirifile*, e degli spettacoli di Giraldo Cinthio, la cui operetta teorica costituisce il più diretto precedente ai *Quattro dialoghi*; la presenza di de' Sommi a Ferrara inoltre spiegherebbe perché dal 1538 almeno al '56 non si conservi traccia della sua presenza a Mantova. Ma, al di là di quel che s'è detto, non esistono altri documenti che provino la presenza di Yehuda nella città estense. Circa i viaggi di de' Sommi – importanti perché indicano l'ambito delle esperienze teatrali che conobbe – diremo ancora che il fatto che Veridico, nei *Dialoghi*, affermi di essere stato in Portogallo e a Bologna, e di aver visto ivi spettacoli importanti, è a parer nostro una prova della sua effettiva presenza in quei luoghi. Ci è noto infine che, negli ultimi anni, de'

Sommi partecipò alla vita teatrale della corte di Carlo Emanuele di Savoia a Torino²².

Negli anni settanta, come s'è detto, de' Sommi era venuto ad assumere gradualmente una posizione di rilievo nella corte dei Gonzaga, grazie alla sua attività di scrittore dell'Accademia (che era protetta dai Gonzaga del ramo di Guastalla, ma aveva sede nel loro palazzo di Mantova e offriva i suoi servigi poetici e teatrali ai Duchi) e di corago degli spettacoli e delle feste principesche, e più fatti stanno a indicarlo.

Nel 1580, a soli tre anni dalla promulgazione dell'editto ducale con cui – secondo una linea politica seguita a lungo dai Gonzaga e dai Savoia – da un lato ci si assicurava i servigi e l'amplissimo contributo degli Ebrei, concedendo loro protezione nei confronti della chiesa e delle vessazioni degli antisemiti, dall'altro però si ribadiva la loro netta separazione dalla comunità cristiana²³, Ferrante Gonzaga, protettore di de' Sommi, scriveva al Duca pregandolo di esentare Yehuda dal portare lo *simàn*, il segno giallo con cui si distinguevano i giudei dai cristiani:

Ser.^{mo} Signore et mio Signor oss.^{mo}
Leone de Sommi hebreo mi pare così virtuoso et ha tal merito con l'Academia di Mantova per la lunga servitù che le ha fata con lo scrivere, che io come protettore di quella et ben informato di questa son forzato a supplicare V.A. che si degni di favorirlo della gratia che egli stesso le domanderà intorno all'esser esente dal portare il solito segno acciò che come questo lo distingue hora dai Christiani così senza esso rimanga separato dal volgo de gli altri hebrei, ch'io ne riceverò favore desiderato dall'A.V. alla cui buona gratia humilmente mi raccomando

Di Guastalla a VII di maggio 1580

Di V.A. devotiss. servitore

Furrando Gonzaga²⁴

Gioverà ricordare che le esenzioni dal portare lo *simàn* erano concesse raramente, e solo a personaggi di rilievo²⁵.

Sette anni più tardi de' Sommi costituiva addirittura una società, insieme con altri due importanti esponenti della comunità ebraica di Mantova, per far salire il Duca Guglielmo o suo figlio Vincenzo sul trono di Polonia, allora vacante²⁶. La società, a quanto pare, non ottenne

grandi risultati, perché il trono di Polonia fu assegnato a Sigismondo, figlio del re di Svezia, e probabilmente scopo principale dei soci era compiere un atto d'omaggio ai duchi; ma il fatto stesso di partecipare a un'iniziativa così ambiziosa indica la posizione di de' Sommi a corte.

Negli ultimi anni di vita di Yehuda, probabilmente nel 1586²⁷, si colloca un'altra sua benemerita impresa: la fondazione di una piccola sinagoga, di cui si fa cenno in entrambe le iscrizioni sulla sua tomba e di cui sussiste forse il ricordo in un documento di trent'anni dopo²⁸. La sinagoga eretta da Leone de' Sommi non esiste più, ed anche la sua tomba è scomparsa; ma le parole iscritte sulla lapide sono state tramandate da Dani'el Fano, un poeta suo amico. Questi compose per lui un epitaffio e insieme trascrisse i versi che un abitante di Mantova a noi ignoto aveva fatto incidere sulla lapide sepolcrale di Yehuda. Sono versi rituali, intessuti di citazioni bibliche²⁹, spesso oscuri al profano nei richiami allegorici delle parole, che iscrivono nella luce di una sapienza millenaria l'opera dell'« humilissimo servitore » di casa Gonzaga « Leone Hebreo de' Sommi »:

Uomini del fiume di conoscenza	uscite e guardate
Quante e quante qua-	lità alte
E così come ieri era vivo e in lui	
splen-	devano così
Oggi sono nella polvere sepolte	e negli abissi
In lui è un linguaggio d'oro	e potente è lui
Fra i poeti	e nei progetti
Perfino hanno acconciato le sue	
mani	un piccolo santuario
Veramente l'anno del sacrificio	a Dio sacrificò
la sua anima purificata	dopo morte.

Nell'anno 5352 il legislatore e benefattore molto nobile, Signor Yehuda di Porta Leone, il ricordo dei giusti è a benedizione, da uomo vivente salì al Signore e lasciò dietro di sé la benedizione di un santuario che hanno edificato le sue mani.

È composta da un abitante di Mantova e fu messa nella lapide dell'esimio Sommi sopra ricordato, e sia benedetto il suo ricordo.

Dissodatevi un campo ed esclamate
Pietra divenuta pietra angolare

Come per gli abitanti del mondo elevate un compianto anche se da un mondo di miseria è passato al paradiso
Leone Yehuda egli è, anche veramente
fu dotto in ogni disciplina e in saggezza
E veramente un tempio e un santuario costruì
E lo edificarono le sue mani in fine d'anno
Misurò col suo pugno pieno e non cambiò
Ed espose i particolari del tempio e del palazzo
Anch'essi con la penna di scrittore di scrittura
E mise come condizione che tutti fossero chiamati con un
[nome

E nell'anno 346 il suo nome fece posto
Anima di splendore della generazione allora risiedette
Onore di sapiente erediterà nel giardino
Anche se dopo di lui lasciò noi senza gioia,

Epitaffio per la lapide della tomba di pietra del benefattore del suo popolo, il legislatore Signor Yehuda Sommi di Porta Leone, sia il suo ricordo a benedizione, che hanno preparato le mie mani per fare un tempio e un santuario al tempo della sua vecchiaia e morì e raggiunse quelli del suo popolo l'anno 352, e lo seppellirono nella terra di Manto. E l'ho composta io, il giovane Dani'el Fano di Ciriè. 352³⁰.

1. A. BERTOLOTTI, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova*, p. 56.
2. D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, pp. 458-9 (Appendix IV).
3. M. MANFREDI, *Lettere brevissime di Mutio Manfredi, Il Fermo Academico Olimpico, &c Scritte tutte in un'Anno, cioè una per giorno, & ad ogni condition di persone, & di ogni usitata materia. Utili, e necessarie, per poco, à chiunque habbia diletatione, ò bisogno di brevemente, e puramente scriverne*. In Venetia, appresso Roberto Meglietti, MDCVI. Lettera 322 a p. 266: « A Messer Leone di Somma Hebreo a Mantova. / È forse un mese, e mezo, che io mandai un mio Poema boscareccio scenico al Signor Duca vostro. Se all'A.S. verrà voglia di farlo rappresentare, a pena ch'io possa credere, che a voi non ne tocchi l'ufficio del Chorago. Se sarà; habbate mente che l'attione fu in Assiria, dove non pure anticamente, ma al presente così gli huomini, come le donne vestivano, e vestono a lungo, e così nelle Città, come per le ville. Egli è ben vero, che io vorrei, che i vestimenti de' Pastori arrivassono più giù alquanto di meza gamba, e quelli delle Ninfe, fino al talone: e vorrei, che non pure le persone agenti fossero tutte vestite diversamente, ma quelle del choro ancora. Nel rimanente non vi dico nulla, sapendo che voi siete maestro di quest'arte; e mi vi raccomando. / Di Nansi, a 18 di novembre 1591 ». A. D'ANCONA, *Origini*, II, pur citando la lettera del Manfredi (p. 429, n. 1), datò la morte del de' Sommi al 1590 (p. 410); ma ciò fu dovuto evidentemente a una svista.
4. D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, p. 445, data la nascita del de' Sommi al 1527; L. PEGNA, *Alcune lettere inedite di Leone De Sommi*, p. 549, la data invece intorno al 1525; J. SCHIRMANN, *Eine hebräisch-italienische Komödie des XVI Jahrhunderts*, p. 108, indica come anno di nascita del de' Sommi il 1525; ma nel suo più recente articolo *Juda Sommo fondateur du Théâtre hébreu*, più prudentemente a p. 87 afferma che « naquit vers 1527 »; data che conferma anche nel recente studio *Theatre and Music in the Italian Ghetti between the 16th and 18th Centuries*, pp. 61-111.
5. Così l'explicit del Cod. 1227 della Biblioteca De Rossi, ora alla

- Palatina, contenente il libro *Zahut*; tale explicit fu citato in traduzione latina nel catalogo *Mss. codices Hebraici*, III, p. 109. Da avvertire che nonostante, dal Mortara al Colorni (V. COLORNI, *Note per la biografia di alcuni dotti ebrei vissuti a Mantova nel secolo XV*, in « Annuario di studi ebraici », I (1934), pp. 169-82) siano state condotte importanti ricerche sull'albero genealogico dei Portaleone, non si sa ancora esattamente in che ramo della famiglia collocare Yehuda. La sola notizia su suo padre fin qui nota — ma non sicura — è che fra le persone autorizzate dai Gonzaga con privilegio del 1528 a svolgere l'attività di cambiavalute, appare un Isaac Sommo. Cfr. S. SIMONSOHN, *Toledòt*, I, p. 188.
6. A. PORTALEONE, *Shilté haggibborim*, Mantova 1612, § 181.
 7. Cfr. L. ZUNZ, *Yehuda Sommi Portaleone*, p. 154 e D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, p. 454.
 8. Il poemetto — Cod. 2251² della Bodleian Library di Oxford, già fondo di Reggio 55 (cfr. A. NEUBAUER, *Catalogue of the Hebrew Manuscripts in the Bodleian Library and in the College Libraries of Oxford*, coll. 781-2) — è composto da un'introduzione in ebraico, comprendente nove strofe di quattro versi più una strofa di sei versi ottonari, cui segue la serie di cinquanta strofe di versi alternati italiani ed ebraici, i quali ultimi però non costituiscono una traduzione dei versi italiani. I versi italiani iniziano e terminano con le strofe seguenti: « Donne sagge, oneste e belle / Contra queste chiurme felle / Degli vecchi, che a le stelle / Per diffendervi a ogni via, / Che mi chiami a questa impresa / Delle donne alla difesa: / Dammi aiuto a la contesa / Et co 'l mondo vilania. / / Canzon mia nostro amore / Fa palese, e dallo fuore: / Di pur via senza rossore / D'honorar la donna mia ». Il duplice tema della lode e del biasimo rivolti alle donne, assai diffuso nella cultura umanistica italiana, vide fiorire a Mantova, di lì a pochi anni, una serie di operette, che vanno dalle *Stanze composte da alcuni gentili huomini dell'Academia degli Invaghiti in lode d'alcune gentildonne Mantovane*, Mantova, Philoterpse e Clidano Philoponi, 1564, all'*Oratione... in biasimo della crudeltà delle donne* di Francesco Pusterla, Mantova, Giacomo Ruffinello, 1568, all'*Oratione... in difesa, et lode delle donne*, attribuita a Pompeo Baccusi, Mantova, Giacomo Ruffinello, 1571, fino al *Giuoco piacevole, con la giunta d'alcune rime, Et d'un Ragionamento in lode delle donne* di Ascanio de' Mori da Ceno, Mantova, Giacomo Ruffinello, 1580.
 9. Y. BEN ELIYÀ JOAB DA FANO, *Shilté haggibborim*, Ferrara 1556, pp. 3, 124, 126, 127, 128.
 10. Cfr. D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, p. 449.
 11. Cfr. D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, p. 449-50. Una copia del rarissimo opuscolo è alla Bodleian Library. V. M. STEINSCHNEIDER, *Catalogus librorum hebraeorum*, II, col. 1210.
 12. Cfr. per es. C. KRAUS, *Filone di Alessandria e un'ora drammatica della storia ebraica*, Napoli 1967, *passim*.
 13. B. PEYRON, *Codices Italici*, pp. 279 sgg., descrive il codice N. VII. 79 contenente quarantacinque Salmi tradotti da Leone de'

Sommi (il codice è andato distrutto) e riporta la traduzione dei seguenti versi del Salmo 113: «Laudate Dio, laudate, o servi suoi, / Laudate il nome del superno Dio. / Sia celebrato il nome suo da voi / Mai sempre, e non sia mai posto in oblio. / D'onde si leva il sol, fin dove poi / Si corca, ha gloria il nome del Dio mio; / Sopra ogni gente eccelso è il mio Signore / E sopra tutti i cieli erge il suo honore ».

14. B. PEYRON, *Note di storia letteraria*, pp. 747 sg. e 747 n. 4. Sul Marliani è da consultare I. AFFÒ, *Vita del Cavaliere Bernardino Marliani, Mantovano*, Parma 1780. Sull'Accademia degli Invaghiti v. anche M. MAYLANDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 3 voll., Bologna 1926, III, pp. 363-6.

15. Cfr. B. PEYRON, *Codices Italici*, pp. 91 (La Fortunata... con note ebraiche), 96 (Il Giannizzero... con note ebraiche), 123 (Gli Sconosciuti... con postille ebraiche), 143 (Intermedi di Psiche... con postille ebraiche). Noi, riferendoci a quanto dice de' Sommi nel terzo dialogo, avanziamo l'ipotesi che le note e postille ebraiche siano delle annotazioni tecniche di direzione scenica.

16. S. SIMONSOHN, *Toledòt*, II, p. 464, cita fra gli studiosi dei problemi di traslitterazione dell'ebraico, oltre Meir di Padova, Leone de' Sommi.

17. Non si dimentichi che Yehuda apparteneva alla famiglia Portaleone, famiglia che, da Guglielmo Mizolo (Binjamin), medico degli Aragona e dei Gonzaga, ad Abraham I, a Dawid e Abraham II, a Leone e Lucido, ad Abraham III, vantava una schiera di medici famosi, al servizio dell'intera famiglia Gonzaga, i quali, con l'appoggio dei Duchi e della nobiltà mantovana, ottennero tutti dispense speciali dal papa per curare anche i cristiani.

18. L. PEGNA, *Alcune lettere*, pubblicò dieci suppliche di de' Sommi, presentate in favore dell'Università degli Ebrei o di singoli correligionari, con date comprese fra il 1566 e il 1590. A queste è da aggiungere una supplica del 1 maggio 1571, in favore del proprietario di un ostello ebraico, citata da S. SIMONSOHN, *Toledòt*, I, pp. 297 e 377.

19. Yosef Caro aveva deciso di mettere al bando 'Azaria de' Rossi e il suo libro; se ciò non avvenne fu solo perché il Caro morì proprio allora. Cfr. al riguardo S. SIMONSOHN, *Toledòt*, I, p. 463.

20. 'AZARIA DE' ROSSI, *Me'or 'enàym*, Mantova 1573-75, libro I, cap. 18, ultimo paragrafo. La migliore edizione moderna dell'opera di 'Azaria è quella curata da L. Zunz e pubblicata a Wilna, 1863-66.

21. H. VOGELSTEIN, *Judah Leone ben Isaac Sommo*, in *The Jewish Encyclopaedia*, VII, p. 346; dello stesso autore v. anche la voce *Portaleone*, nella stessa enciclopedia, X, p. 133.

22. Cfr. B. PEYRON, *Codices Italici*, pp. 92 e 101. Significativa non solo per i rapporti di Yehuda con Torino, ma anche per definire la sua importanza come direttore di spettacoli e talune caratteristiche della compagnia teatrale formata dall'Università degli Ebrei, la lettera dello scalco di Corte Ottavio Lambertasco al segretario del Duca, Donati, in cui si parla di de' Sommi, citata da A. D'ANCONA, *Origini*, II, pp. 427-8: « Non vi è ancora

comparso Mess.^r Leone da Somma, con tutto che questi hebrei mi avevano accertato che l'aspettavano questa settimana che viene. Il Massaro con molti altri hebrei mi portano heri sera la qui inchiusa scrittura, pregandomi a farla capitare a S.A. Sarà contenta V.S., se però gli parerà bene, a darla all'A.S., et io intanto starò aspettando quello mi sarà comandato in questo particolare ». Il foglio inchiuso è il seguente: « Ha l'Università degli Hebrei col Ban.^r (sic) accettato prontamente di fare la commessa Comedia o Pastorale, come piacerà all'A.S., la quale può restar sicura ch'il desiderio che hanno unitamente di renderla sodisfatta a pieno, non gli lascerà mancare d'ogni diligenza possibile perché riesca bella e piacevole, e che non manchi del decoro. Vero è che desiderano l'A.S. facesse elletione di quella favola che più le piacerà, sì perché non s'assicurano che si ellegesse cosa che fosse a gusto di quella, e sì anco per non essere in paese Mess.^r Leone de Sommi, più d'altro instrutto di simili soggetti, co 'l quale se ne potrà trattare, et senz'esso malamente se ne sapria discorrere. Il d.^o Mess.^r Leone è andato in Piemonte, et ben che si dice che sarà qui la sett.^{ma} pross.^a, non ve ne è però certezza. Et non è parso alli Hebrei di chiamarlo, levandolo da qualche negozio che forse avesse in quelle parti, havendo giudicato che egli n'habbi carico come l'altre volte. La sudetta elletione quanto più tosto si farà, tanto meglio effetto partorirà ne' recitanti, che con più comodo piglieranno a mente le lor parti, et se le faranno più sicure. Sarà necessario che fosse dato carico dall'A.S. a qualche Cavaliere o a qualche Gentilomo d'autorità che avesse cura di questo fatto, con ogni diligenza, et al quale si potesse haver ricorso per qual si voglia cosa che occorresse, et massime nel far accettare le parti a qualche renitente, poiché occorrendogli a valersi di poveri, che vivono delle lor fatiche, non mancheranno essi Hebrei di pagarle il tempo che perderanno, come han sempre fatto. Quello che importa, et che sono i sud.^{ti} Hebrei sforzati a mettere in consideratione dell'A.S., si è che il giorno 22 di 7bre, nel quale vengono commessi ad essere all'ordine per recitare questa Favola, è una delle più sollenni e principali feste che abbiano tra loro, et non solo il 22, ma il 23 ancora, e 'l 24 è Sabato: sì che sarà necessario di anticipare il d.^o tempo un giorno, ovvero d'aspettare alla Domenica seguente, quando non si volesse far l'opera manchevole di molte vaghezze, come di fuochi et di suoni e d'altre piacevolezze, non comportate dalla legge hebraica a farsi in simil giorni festivi ».

23. Cfr. l'editto ducale del 28 agosto 1577, ristampato diplomaticamente in S. SIMONSOHN, *Toledòt*, II, pp. 575-579: « Per la presente grida comandiamo, ch'ogni hebreo sotto pena di dieci scuti per la prima volta, di venti per la seconda, e trenta per la terza, de quali ne vada la terza parte all'accusatore, debba portar sopra li vestimenti due segni di color rancio, di mezo braccio l'uno, largo un deto, in luogo apparente, cioè uno sopra il saggio o giuppone, vicino due deti alla bottonatura, l'altro sopra la cappa, o altro habito che haverà di sopra, lontano dall'orlo dinanzi per l'istesso spatio [...] di maniera che anco da lungi possa esser visto ». Più avanti però lo stesso bando assicurava: « Che detti Hebrei siano così liberi et sicuri nelle loro

Negoci et arteficii nella Città e Dominio Nostro come li Christiani et come essi sono stati fin al presente ».

24. A. BERLOTTI, *Varietà archivistiche e bibliografiche*, p. 58. La lettera veniva ristampata anche da A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 410.

25. Fu esonerato dal portare lo *simàn* il famoso musico Salomone de' Rossi; cfr. A. ADEMOLLO, *La bella Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova. Contributo di documenti per la Storia della Musica in Italia nel primo quarto del Seicento*. Città di Castello 1888, p. 31.

26. C. ROTH, *The Jews in the Renaissance*, Filadelfia 1959, p. 291, ha pubblicato il contratto sociale fra de' Sommi e Ya'aqov ben Yosef Sorizina Cohen 'ish Castiglia e Lazzar del Q. Joacchino. Lo strumento si trova presso l'Archivio Gonzaga (E. VII. 4) ed è datato 2. 3. 1587.

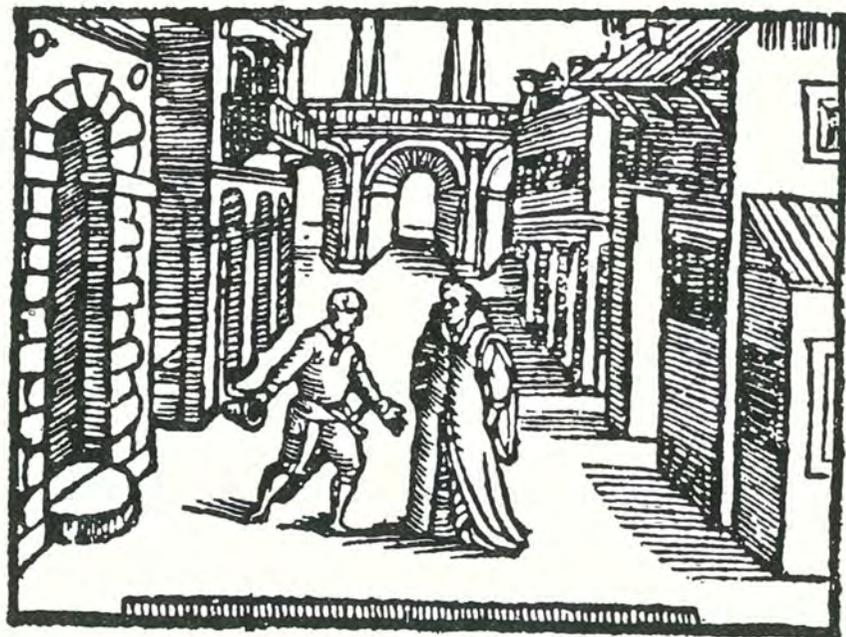
27. Tale data, congetturale, si deduce da due fattori: nel 1585 Yehuda ricorreva al Donati, segretario del Duca, per ottenere, in deroga al divieto fatto ai giudei di possedere beni stabili, di acquistare « con l'aiuto del Signore », un terreno (cfr. A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 410); nel secondo epitaffio sulla sua tomba è detto che « nell'anno 346 il suo nome fece posto etc. », cioè che nell'anno 5346 dell'era biblica, corrispondente al 1586 dell'era volgare, compì un'impresa sacra.

28. S. SIMONSOHN, *Toledòt*, II, p. 414, afferma che nel « taccuino 3 » dell'Archivio Gonzaga, in data 16.10.1622 è ricordato il tempio fondato da de' Sommi.

29. Sono individuabili, per esempio, versetti da Geremia, da Ezechiele, da Isaia, e dal Kuzari; ma un preciso riscontro metterebbe sicuramente in luce anche altre citazioni bibliche.

30. D. KAUFMANN, *Leone De Sommi Portaleone*, pp. 458-9. (Appendix IV). Per ulteriori notizie sul volumetto di poemi e poesie di Dani'el Fano contenente la trascrizione dei due epitaffi, cfr. M. WEISZ, *Katalog der hebraeischen Handschriften und Bücher in der Bibliothek des Prof. Dr D. Kaufmann*, Francoforte s.M. 1906. L'anno (cinquemila)trecentocinquanta due, indicato in entrambi gli epitaffi come data di morte di de' Sommi, corrisponde al periodo compreso fra l'ottobre 1591 e il settembre 1592 dell'era volgare. È questo dunque il lasso di tempo entro cui si colloca la morte di Yehuda. Un ultimo episodio non della vita di de' Sommi, ma in qualche modo connesso alla sua attività letteraria, è dato dal processo che subì il 19 gennaio 1592 a Torino il banchiere Moshé Melli, accusato di possedere fra le sue carte uno scritto di de' Sommi contenente irriverenze contro Cristo. Melli si difese dicendo « di non haverla né vista né composta, allegando anco non contenesse in quella blasfemie alcune né maledizioni contro il Salvator nostro Giesú Christo et la Beat.ma Vergine Maria sua madre, ma contro un Giesú nostro stato al tempo dei Macabei molti anni avanti l'avvenimento di Christo ». Ciò non ostante, per ottenere l'amnistia dovette pagare mille crosoni. (Cfr. S. FOA, *Banchi e banchieri ebrei nel Piemonte dei secoli scorsi*, in RMI, XXI (1955) n° 8, parte VI, p. 329). Il

fatto che tale processo non ebbe alcuna eco a Mantova – almeno a giudicare dalle carte d'archivio rimasteci – potrebbe forse indicare che a quel tempo de' Sommi non viveva più. Ma il margine di dubbio lasciato da tale deduzione è troppo vasto per poterla acquisire come prova.



III

Non v'è traccia, nelle iscrizioni tombali, dell'attività teatrale di Leone de' Sommi; e invano se ne cercherebbe la testimonianza negli scrittori ebraici della sua età (tranne forse nell'accenno di 'Azaria al « ricco d'esperienza nella composizione di motti di saggezza e di spirito Yehuda Sommi »), perché il teatro, secondo i maestri del Talmud, è « passatempo da schernitori della Legge e della morale »¹ ed è vietato quindi dalla religione. Nonostante il rabbino Dawid Provenzale, maestro di de' Sommi, scagliasse violenti anatemi contro il teatro (« Ho visto cose scandalose, si rinuncia alla vita eterna e ci si occupa solo della vita quotidiana e degli studi profani; si va nei circhi dei gentili e si fa come loro. La Torà riveste il cilicio di ceneri, perché si sacrifica alle futilità e si dimentica l'essenziale! »)², nonostante questo, nella Mantova rinascimentale, famosa per le feste e gli spettacoli, il teatro assunse un ruolo importante nella vita della comunità ebraica, e a sua volta la comunità israelitica venne a costituire un importante capitolo nella storia del teatro mantovano.

L'Università israelitica, come è noto³, fra gli altri suoi compiti aveva anche quello di organizzare a proprie spese degli spettacoli teatrali per la Corte, e gli Ebrei – famosi cultori della danza, del canto e della musica⁴ – rivelarono, a quanto sembra, notevoli capacità attoriche. Da quando, nel 1525, gli Israeliti recitarono in casa di un Gonzaga una commedia « per loro composta », fino alla fine del secolo, la « commedia degli Hebrei » fu uno dei momenti tipici delle feste di corte mantovane; e più volte si contrapposero compagnie di « recitanti di Mantova » a « gli Hebrei »⁵, i dilettanti o i comici di professione cristiani agli attori della comunità ebraica.

L'Università degli Ebrei (Qahal Qadosh, Santa Comunione o Comunità, che curava gli interessi sociali della popolazione ebraica, dai cimiteri all'assistenza pubblica) dette dunque vita a una compagnia che allestiva periodicamente spettacoli per la Corte. Erano spettacoli intesi come « servizio pubblico » della comunità nei confronti dei Gonzaga e, a quanto pare, venivano curati con impegno. Rammentiamo, a titolo d'esempio, che la « commedia, che fu rappresentata da i Hebrei » in occasione della visita a Mantova degli Arciduchi d'Austria Rodolfo ed Ernesto, nel dicembre del 1563, « fu i Supositi dell'Ariosto, e fu dita molto bene, e si sentirono concerti per intermedj eccellentissimi, e sopra tutto si vide una molto bella scena con prospettive mirabili, e carica di lumi »⁶. Circa cinque anni più tardi sappiamo che la compagnia fu diretta nelle prove da Bernardo Tasso, padre di Torquato, per la recita de *Le due Fulvie* di Massimo Faroni⁷.

Nell'ambito di questa compagnia permanente, agli ordini del Duca, nelle tornate dell'Accademia, nel teatro ligneo del Castello o della Cavallerizza, nelle sale dei palazzi dei Gonzaga e nelle piazze addobbate per i tornei, nelle feste e nei banchetti di corte, Leone de' Sommi esplicò la sua attività di drammaturgo, di poeta e di corago. E già nel '67 verisimilmente doveva avere alle sue spalle una notevole dimestichezza col mondo del teatro, se a quell'epoca – come ci attesta una supplica – intendeva « dar stanza in Mantova da rappresentar comedie a coloro che per prezzo ne vanno recitando », cioè ai comici dell'arte. Ma ecco il testo della supplica, che fu presentata al Duca da Francesco Gonzaga, conte di Novellara⁸:

Ill.^{mo} et Ecc.^{mo} Signore,

Il devotissimo, benché indegno, et humil servo di V. Ecc. Leone De' Sommi hebreo, assicurato dalla benignità di quella, s'induce a chiederle per singular gratia et favore, un Decreto, di poter egli solo per anni X dar stanza in Mantova, da rappresentar comedie a coloro, che per prezzo ne vanno recitando; offrendosi egli dare ogni anno a' poveri de la Misericordia, sacchi due di formento per mostrarsi in parte grato de l'havuta gratia; ovvero il prezzo di quello a chi più piacerà a l'Ecc. V., il che (ben che senza suo merito) per gratia ricerca, a' piedi di quella devotamente inchinandosi.

Lo stesso supplicante scrisse il XV d'Aprile MDLXVII⁹.

Non sappiamo se il Duca Guglielmo accolse la supplica; ma la richiesta di de' Sommi sta non soltanto a dimostrare il suo vivo interesse per il teatro dei comici dell'arte, ma anche il suo volersi inserire praticamente nel mondo del professionismo teatrale. E proprio da una visione sostanzialmente professionistica (vorremmo dire registica) del fatto teatrale – che postula una preparazione e un impegno tecnico e artistico estranei in genere ai dilettanti della recitazione – sono scaturiti gli argomenti fondamentali dei *Quattro dialoghi*, che pongono quest'opera in una posizione affatto particolare rispetto alla trattatistica rinascimentale sul teatro.

La presenza di de' Sommi come « scrittore » nell'Accademia degli Invaghiti, fondata nel '62 – presenza che indica la sua caratteristica di esperto di teatro – è documentata tredici anni più tardi, nel 1575, da una lettera ora perduta che il Peyron vide¹⁰. Ma, pur se la perdita delle carte dell'Accademia impedisce di provarlo, è probabile che de' Sommi lavorasse per gli Invaghiti già da tempo, giacché nel 1580 il figlio di Don Cesare, Ferrante Gonzaga, parlava al Duca di « lunga servitù » che de' Sommi aveva « fatta con lo scrivere » all'Accademia¹¹. Non meraviglia qui la mancanza di un preciso riferimento all'attività di corago di de' Sommi: la maggior parte degli scrittori e trattatisti del Rinascimento non annetteva un valore reale allo spettacolo, secondo una visione classicistica eminentemente letteraria del teatro. Ma non era questo il punto di vista di de' Sommi, che era orgoglioso di affermare di aver « guidate più comedie, che composte », e, accanto alle commedie, presentava all'Accademia i suoi *Dialoghi*. La sua importanza come inventore e direttore di spettacoli a corte era tale che – pur nelle ampie lacune dell'Archivio Gonzaga – la sua attività è testimoniata da alcune lettere in cui lo si elogia come corago e commediografo « più d'altro instrutto di simili soggetti »¹² e come inventore di « soggetti di tornei, et altre feste »¹³.

Veniamo dunque all'attività drammaturgica di Leone de' Sommi: è presumibile che di diverse sue opere non ci sia rimasto neppure il ricordo; di altre invece abbiamo

il titolo, e di talune anche l'indicazione dell'anno di composizione; di tre soltanto, infine, abbiamo il testo.

Drusilla, la favola tragica pastorale cui accenna il Tiraboschi, che non faceva però parte dei codici perduti di Torino, fu scritta e probabilmente recitata avanti il 1575, poiché in quell'anno Don Cesare Gonzaga, cui l'opera era dedicata, moriva. E per onorare la sua morte, e rendere insieme omaggio al di lui figlio Don Ferrante, come già si è accennato, de' Sommi ideò la favola pastorale *I doni*, messa forse in scena per cura dell'Accademia¹⁴. Nello stesso anno pare abbia allestito una sua commedia in prosa, *Gli sconosciuti*, insieme con gli *Intermedii di Amore e Psiche*, « presente a li Serenissimi Duca di Mantova et di Ferrara, et l'eccellentissimo Duca di Parma et li ill.mi et R.mi Farnese, Gambara, Est, et Gonzaga et molti altri principi et marchesi et signori ecc.mi »¹⁵.

Il giannizzero, altra sua commedia in prosa, fu « recitata in Mantova il giorno di carnevale 1582 »¹⁶.

Nell'84 per le seconde nozze del principe Vincenzo Gonzaga, famoso amatore di feste e spettacoli (che richiese invano per tale occasione al Guarini il *Pastor fido*), de' Sommi mise in scena *Gli ingiusti sdegni* di Bernardino Pino da Cagli, poiché per quell'opera scrisse e rappresentò il prologo e gli intermezzi *Gli onesti amori*, dove profuse lodi alla sposa, Eleonora Medici, delle cui virtù proclama, con facile gioco di parole, che « il mondo le ammira e il ciel Le-honora »¹⁷.

Ricordiamo qui per inciso che Belisario Vinta, segretario del Granduca di Toscana e accompagnatore a Mantova della sposa, giudicò il tutto così: « Hieri si rappresentò una commedia d'istrioni hebrei, che non fu mal recitata affatto, et fu quella degli Ingiusti sdegni, con intermezzi piacevoli, ma di poca invention e spesa »¹⁸. Se si tiene presente che de' Sommi sosteneva che gli intermezzi devono essere di piacevole invenzione, ma non appariscenti per fastosità spettacolare, perché altrimenti distrarrebbero gli spettatori dalla commedia, l'osservazione del Vinta appare più un complimento che una critica.

Il Peyron, dalla data posta da altra mano, insieme con gli intermezzi, in fondo al codice che conteneva *La Fortunata*, ritiene che tale commedia, essendo stata recitata nell'85 per nozze, lo fu per le nozze di Carlo Emanuele I di Savoia¹⁹: ma un riferimento esistente nei *Dialoghi*

(« La Fortunata, comedia recitata già da quattro anni »), o mette in dubbio totalmente la cronologia del trattato, o più verisimilmente indica che la rappresentazione per Carlo Emanuele non fu la prima, ma fu preceduta da una recita mantovana molti anni avanti.

Da Mantova l'anno 1584 de' Sommi dedicò a Carlo Emanuele di Savoia *Le nozze di Mercurio et di Philologia*, tratte da *Martiano Capella*, e gliele inviò, « supplicandolo, che ne volesse procurare la rappresentazione, sebbene potesse parere difficile, essendo molto spettacolosa ». Si tratta infatti di un torneo a soggetto nel gusto spettacolare tipico della festa cavalleresca barocca, « una nuova et molto nobile rappresentazione », come dice de' Sommi nella dedicatoria al Duca di Savoia, « la quale oltre al contenir in se giochi cavallereschi, et maneggi d'arme, con varii et festevoli balli, sarà, senza dubbio, per la vaghezza et meraviglia delle apparenze, et per la gravità et maestà del soggetto tanto grata, & dilettevole, quanto nova et misteriosa. Et sopra tutto, di tanta eccellenza per se stessa, che non potrà in alcun tempo essere avilita, come hogidì sono le comedie »²⁰.

Le altre opere facenti parte della biblioteca dell'Accademia degli Invaghiti, *Il tamburo*, commedia in versi sdruciolati, *La diletta e Adelfa*, commedie in prosa in cinque atti, *l'Hirifile*, favola pastorale, non sono databili, allo stadio attuale delle conoscenze.

Fortunatamente però di de' Sommi ci rimangono tre opere, che ci permettono di farci un'idea del suo talento teatrale. Una è *l'Hirifile*, che costituisce tutto quanto si è salvato dall'incendio di Torino. La seconda è una commedia in cinque atti in prosa, giunta alla Biblioteca comunale di Mantova dallo smembramento della biblioteca dei Gonzaga, avvenuto nel 1708²¹. La commedia ha titolo *Le tre sorelle* e – come scrive l'autore nella dedica a Vincenzo Gonzaga, datata 24 settembre 1588 – fu da lui rappresentata in presenza del Duca « co 'l soccorso universale della mia Natione tanto devota dell'A. V. ser.ma, quanto per debito le conviene »²². La terza è la commedia adespota in ebraico *Zahut bedihutà de-Qiddushim* (La commedia matrimoniale) che lo Schirmann ha attribuito a Yehuda de' Sommi. Anche al di là del suo interesse storico (come s'è detto, è la prima commedia in ebraico a noi giunta) quest'opera costituisce

un notevole esempio di trasposizione, in un ambito culturale e linguistico affatto diverso, delle strutture e dei moduli rappresentativi della commedia erudita, filtrati attraverso le prime importanti esperienze della commedia dell'arte: il personaggio del maestro Hemdam, ad esempio, è assai più vicino al Dottor Graziano che al pedante rinascimentale; e l'azione scenica è costruita con una complessità d'intreccio degna di una « commedia mimica »²³. Per ovvie ragioni tralasciamo di esaminare in dettaglio in questa sede tale commedia, anche perché dal nostro punto di vista non arreca elementi nuovi alla comprensione della tecnica drammaturgica del suo autore. Lo stilema scenico di de' Sommi infatti risulta assai più chiaramente dalle due opere italiane rimasteci, opere che – a differenza della commedia ebraica, forse mai messa in scena dal suo autore – furono evidentemente composte per la rappresentazione²⁴.

Iniziamo dunque dalla pastorale, l'*Hirifile*. La favola si apre con un prologo a dialogo: vengono portate in scena la Tragedia e la Commedia, che contendono sui propri meriti, secondo uno dei luoghi tipici della cultura del tempo. (Assai simile a questo è, ad esempio, il prologo dell'*Erofilomachia* di Sforza Oddi, stampata nel '72)

La Tragedia dunque sottolinea i suoi meriti e disprezza la Commedia:

Per che se tu appresenti in stil dimesso
avaritia di vecchi, astuti inganni
di servi, et frodi d'impudiche et lorde
meretrici, et d'amor lascivi effetti,
io l'honor, la giustitia, et il consiglio
et mille altre virtù discopro ogni hora
con nobil gravità, con alti essempli.

Alle rimostranze della Commedia appare improvvisamente Virgilio, il gran « Maron, ch'in questi lidi nacque », e, ponendosi come arbitro nella contesa, stabilisce che

... di pastori et nimphe
tessendo bella et amorosa historia,
(ma breve) una di voi le desse il grave
et l'heroico sermon, l'altra il giocondo

et piacevole stile, et fra gli estremi
la maestà regal lasciar da un lato
et da l'altro anco l'humiltà del volgo.

Poi fa un sortilegio magico:

Come eccellente Mago, m'offro hor hora
far trasportar questo spettacol tutto
senza sconcio d'alcun mirabilmente
là sotto il vago et temperato cielo
in lido al mare ov'hebbe scettro in terra
il grand'Arcade che di Giove nacque,
di cui serba anco il glorioso nome,
ove de' lordi vitii immaculate
l'alme si serban santamente ancora
d'honor, di gloria et di virtù sol vaghe²⁵.

Così, con erudita « inventione », la pastorale nasce all'insegna di Virgilio.

Questo prologo è con evidenza lo stesso di cui parla de' Sommi nel quarto dialogo (« Non vi ricorda egli come riuscì vago il Prologo di quella tragicomedia del carnevale passato, dove il Poeta introdusse la Comedia e la Tragedia a colloquio insieme? »). Il che è un ulteriore elemento a sfavore della data tradizionale di composizione dei *Dialoghi*, perché bisognerebbe supporre l'*Hirifile* composta per il carnevale del 1555 o del '56, opera di un autore forse men che trentenne, il quale però nella stessa pastorale veste i panni del saggio Veridico, in un ruolo « grave »²⁶. In realtà il solo termine *ante quem* che possiamo suggerire per quest'opera è il 1573, anno in cui vide la luce l'*Aminta* del Tasso. E all'*Aminta* l'*Hirifile* è quasi certamente anteriore, come ha acutamente notato Abd-el-Kader Salza, perché in caso contrario con ogni probabilità da essa avrebbe derivato la struttura metrica, composta di versi imparisillabi di varia misura, o almeno qualche spunto poetico, come avvenne per quasi tutte le pastorali successive all'*Aminta*²⁷.

Invece l'*Hirifile* presenta un metro diverso, cioè gli endecasillabi sciolti, a eccezione dei brani lirici, e un tipo di intreccio differente: vi è una triplicazione della trama, secondo una formula letterariamente non molto ortodossa, che determina – è stato notato – un accavalarsi casuale dei tre intrecci amorosi, i quali si svolgono ciascuno per proprio conto, senza unità o intima fusione fra i singoli episodi. Il Salza a suo tempo dette un gu-

stoso riassunto dettagliato, con ampi estratti, di questa favola di ninfe e pastori; ci sia permesso dunque rinviare il lettore al suo scritto. A noi basti ricordare che la favola è costruita su di un triplice intreccio, cui funge da raccordo la figura del saggio Veridico, in funzione di coro, che consiglia gli stolidi amanti, prega gli Dei, espone l'antefatto, narra, aiuta, risolve problemi. I pastori amanti e le ninfe amate sono tre coppie: il primo, Irifile, si è travestito da ninfa per avvicinare la ninfa Orenia; il secondo, Selvaggio, canta « per isfogar lo core » il suo non ricambiato amore per la sdegnosa Clori; e il terzo, Cariteo, è addirittura impazzito per la ninfa Clizia. Non appena Irifile riesce a convincere Orenia a concedergli le sue « alte primizie », Clizia – che ha udito il colloquio dei due amanti – li fa sorprendere dai seguaci di Diana, la quale condanna Orenia a esser uccisa da un cinghiale. Ma nell'impari lotta la ninfa, per volere divino, ha la meglio: Clizia quindi si converte anch'essa all'Amore e guarisce, con un'acqua miracolosa, il suo povero amante. Naturalmente non manca il satiro cattivo, che dapprima tenta di possedere Clizia, ma rimane intrappolato nella capanna dove la voleva condurre, poi si serve delle Sirene per far addormentare le tre ninfe e abusare di Clizia nel sonno. Al momento opportuno però il satiro ha un ripensamento e rinuncia; ciò nonostante l'onesto e incompreso seguace di Bacco vien messo in fuga dai tre pastori sopraggiunti.

Mentre Orenia vien risvegliata da Irifile, le altre due ninfe non si destano, e vengono rapite agli amanti da una nube inviata da Diana; al loro posto rimane una pianta e una fonte. Gli innamorati nella loro disperazione vorrebbero uccidersi, ma vengono trattiene dagli altri; richiedono quindi aiuto a Tiresia, per la cui bocca parla il Dio, assicurando i pastori. Poi, prodigio finale, Tiresia apre magicamente il tronco della pianta, da cui esce Clizia, e, mentre accorrono bifolchi con le scuri, Veridico dà fuoco alla fonte da cui, nuova Fenice, risorge Clori. Pastori e ninfe partono felici, cantando a Imeneo, e Tiresia ordina ai bifolchi di abbattere il tronco, che cade fra spari e scoppi.

Questa la trama della favola. Il Salza individuò alcuni motivi derivati a quest'opera dal *Sacrificio* di Agostino Beccari, rappresentato l'11 febbraio e il 4 marzo 1554

alla Corte estense (la triplice azione a lieto fine, la somiglianza del metro e altri più minuti riscontri²⁸). Sul piano delle derivazioni e degli influssi letterari ricorderemo anche come taluni spunti che troviamo nella favola di de' Sommi ebbero fortuna più tardi: dalla scena della Eco che risponde a Selvaggio²⁹, all'elemento magico³⁰, al vaticinio del cieco Tiresia, che richiama Tirenio, l'indovino cieco interprete dell'oracolo nel *Pastor fido*, fino agli elementi di favola piscatoria o marittima (le Sirene del quart'atto) e cronologicamente interessanti, ove si pensi che l'*Alceo*, detto l'*Aminta bagnato*, di Antonio dall'Ongaro, fu rappresentato la prima volta nel 1581 a Nettuno, ed edito a Venezia l'anno successivo.

Ma, al di là di questi elementi, l'*Hirifile* ci sembra più notevole se considerata sotto un profilo scenico, come fatto spettacolare. Sotto questo profilo la semplicità di scrittura di de' Sommi si tramuta in accorto dosaggio di ritmi e d'azioni, in un gioco di collegamenti e rinvii gestuali e visivi. Non a torto de' Sommi stesso ascriveva a suo vanto le « varie invenzioni » dei suoi prologhi, poiché fin dal prologo l'*Hirifile* costituisce un notevole esempio di come, rimanendo in quell'ambito di gioco intellettuale allegorico, di logicità, verisimiglianza e familiarità, così caro all'uomo rinascimentale, si possa introdurre lo spettatore nel mondo magico dell'apparato boschereccio che, alle parole di Virgilio, appariva a un tratto dinanzi agli occhi del pubblico.

In realtà dunque il vero tema dell'*Hirifile* è il « grato et bello spettacolo » del gioco di amanti riamati e non riamati, di fughe e inseguimenti delle varie coppie e, in stretta connessione, il mirabile accadere dei prodigi: la burla che conclude il primo atto, con il sapido gioco del satiro chiuso nella capanna, che scambia un pastore per una ninfa³¹; la classica scena di « concetti » con cui Irifile, travestito da donna, riesce a sedurre la ninfa; il colpo di scena della condanna a morte di Orenia. E ancora: il gustoso gioco dell'Eco con cui si vivifica il topos dell'amante sfortunato³²; le scene di follia e rinsavimento, con tutte le possibilità mimiche che comportano; l'apparizione canora e musicale delle Sirene; e infine, in accorta progressione d'intensità e meraviglia, i prodigi conclusivi: dapprima la nube che cala dall'alto sulle ninfe addormentate, le travolge e lascia al loro posto una pianta e

una fonte, poi i sortilegi del cieco Tiresia: il tronco che s'apre e fa uscir Clizia viva, l'improvviso, violento incendio della fonte (si trattava, è evidente, di una fonte di acquavite, secondo quanto spiega il Sabbatini nella sua *Pratica*) con l'apparizione di Clori, e infine gli spari, scoppi e fuochi d'artificio che concludono la favola, inserendovi forse l'elemento comico dei bifolchi spaventati.

Del pari interessante per sobrietà d'artificio e attinenza tematica alla favola la scena fra gli Dei (che funge quasi da intermezzo, secondo quanto suggerisce de' Sommi nei *Dialoghi*), all'inizio del terzo atto: questa scena infatti non genera alcuna interruzione nella storia, con la sua ricchezza di contenuto spettacolare o per differenziazione d'argomento, ma al contrario si iscrive assai bene nella favola, generando una pausa che è insieme divertente e spettacolare: l'apparizione di Venere e di Diana, coi loro attributi divini, che bisticciano per gelosia, separate da Giove in persona, nella gloria di nuvole, che impone la pace.

Ascrivendo, come si è fatto, a difetto di quest'opera la «sovrabbondanza del mirabile», ci si interdice la possibilità di comprendere lo spirito con cui è concepita questa che è innanzi tutto una *favola rappresentativa*, cioè un gioco drammatico concepito in funzione della rappresentazione scenica. L'immissione degli elementi più spettacolari (apparizione divina, nuvola, incendio della fonte, fuochi artificiali) nella trama della favola, e al tempo stesso la riduzione di tali elementi a episodi dell'azione drammatica, costituisce un interessante tentativo di fusione degli elementi letterari con quelli spettacolari in un'unica progressione drammatica, secondo una concezione del teatro come opera d'arte totale che non rinuncia né alla poesia né allo spettacolo (e si veda come questa tecnica drammaturgica si colleghi chiaramente con il discorso che de' Sommi fa nel suo trattato sugli intermedi apparenti che rompono il ritmo della narrazione e distruggono lo spettatore). Esaminata dunque in una prospettiva non solo di storia della drammaturgia, ma anche di storia dello spettacolo, l'*Hirifile* viene a costituire un momento di equilibrio particolarmente felice fra le due diverse concezioni del fatto teatrale, e al tempo stesso prelude all'impostazione eminentemente spettacolare della drammaturgia seicentesca.

Se dunque l'*Hirifile* vale a comprendere le risorse di totalità di visione spettacolare e drammatica – che abbiamo già definito, in senso lato, registiche – di Leone de' Sommi, anche *Le tre sorelle* costituiscono un prezioso ausilio per una più piena comprensione della poetica scenica del teatrante ebreo.

La trama de *Le tre sorelle* definisce immediatamente la caratteristica di elaborato gioco scenico della commedia. Tre sono gli intrecci principali che si delineano in una fitta rete di giochi che si rinviano l'un l'altro, e fanno capo ciascuno a una delle tre figlie della vecchia vedova Euronica. L'*Argomento* in versi infatti dice:

Ha tre figliole, Euronica Carrara,
Olimpia è l'una, vedova, qual ama
Fulvio: ma un suo congiunto invan la brama,
Mosso da amor, ma più da voglia avara.

Lucretia è l'altra, a suo marito cara,
Il qual bramando heredi, a l'opra chiama
Sciocco, un campion, con disusata trama,
Qual, poscia, a disamar per tema impara.

La terza, ancor pulcella, ha poca dote,
Ma con pazza prudenza al fin l'ottiene
Un ricco, che per lei stolto si finge.

Così, dopo il girar d'instabil ruote,
Fortuna, ond'hanno assai disturbi e pene,
Tutti, a più cari nodi, Amor gli stringe³³.

In realtà poi le tre sorelle hanno parti affatto secondarie, perché i protagonisti dell'azione sono un po' tutti gli altri: Fulvio, cavaliere giovane, amante di Olimpia; Nardino, il fedifrago sposo di Suevia, che per accaparrarsi l'intera eredità di un suo parente morto, si accinge a sposare la vedova Olimpia; Carino, ricco giovane che si finge pazzo per riuscire a ottenere dal padre di sposare la sua bella che non ha dote; il suo amico Fedele – il cui nome indica la funzione – che alla fine, in premio, sposerà una sorella di Carino, per ampliare al massimo la serie di matrimoni; Melite, la vecchia ruffiana che, costretta a far credere a Suevia di saper fare gli incantesimi per far apparire l'amante traditore, senza volerlo pone i due l'uno di fronte all'altra; i servi Tansillo, Capone, Gissippo, che in un accavallarsi di passaggi in scena, provocano una serie di pasticci; ma sopra tutto il Capitano

Fracassa Frangiferro Spianamonte e il suo servo Zarda, travestito da Dottore, che fanno la burla a Pacifico, il vecchio marito di Lucrezia, il quale si contenta, pur di avere figli, di dare alla moglie la mandragola e mandarla a letto con un pitocco « che tiri a sé l'infettione della mandragola e della leporina matrice ». Naturalmente il pitocco è il Capitano travestito; ma le cose non vanno nel modo previsto, perché il Capitano – avendo scorto sulla porta di casa di Lucrezia un cartello di sfida (scritto per altro da lui stesso) che uno dei servi trappoloni ha messo lì per gioco – crede che un suo nemico lo vada cercando e se ne scappa dalla camera della donna, non senza esser maltrattato da costei. La commedia è tutta un fuoco d'artificio di battute scattanti, di proverbi, di entrate e di uscite, di equivoci, scene di « concetti », disperazioni, scene in ambiguo, travestimenti.

Insomma, come si può vedere anche dalle indicazioni sommarie fin qui date, ancor più che *La commedia matrimoniale*, *Le tre sorelle* appare vicina alla temperie stilistica della commedia dell'arte, più che a quella della commedia erudita rinascimentale, anche se della commedia rinascimentale conserva la struttura in cinque atti. D'altra parte è logico che, agendo nell'ambiente della Corte mantovana, dove le più famose compagnie dell'arte avevano già allora nei Gonzaga dei protettori influenti, de' Sommi sia stato portato – pur non venendo meno alle regole canoniche – a impegnarsi in senso virtuosistico, quasi in una gara di bravura fra la « Nazione » ebraica e i comici « che per prezzo vanno recitando ».

Il taglio del dialogo, la reduplicazione dell'intreccio, il prevalere netto della parola-azione sul discorso di tipo letterario e sull'approfondimento psicologico dei caratteri, le scene brevi e incalzanti, taluni personaggi ormai cristallizzati in tipi fissi, in maschere (dal Capitano Fracassa Frangiferro Spianamonte al suo servo Zarda, le cui prime due lettere del nome – si badi – sono le stesse di Zanni), la complicazione funambolica e il dichiarato meccanismo a chiasmo e parallelismi dell'intreccio, la disinvoltura con cui l'autore dichiara l'imprestito di una trama (la *Mandragola* di Machiavelli) che risolve in una spettacolare avventura a lieto fine, citando addirittura le battute dell'originale, denunciano chiaramente lo spirito virtuosistico, il senso di professionismo attorico e

registico con cui l'opera è concepita. Anche la presenza caricaturale, sia pur affatto secondaria, di Bertoldo « servitor di villa », che parla in dialetto, conferma quest'impressione di sapiente gioco attorico. E lo indica altresì il fatto che de' Sommi non abbia volontariamente voluto stampare le sue commedie, secondo un principio di segretezza professionale cui in seguito i comici dell'arte manterranno fede: la commedia – avverte infatti il nostro autore nel suo trattato – ha come fine la rappresentazione più che la lettura, e « le stampate, quantunque più belle », sono da « fuggire ».

Le tre sorelle, per concludere, sono frutto di una elevata cultura teatrale, in cui si fa del teatro al secondo grado, si iscrivono variazioni di valore ritmico, musicale (di una musicalità visiva, beninteso) sul tema dato della commedia erudita, riportando tutto a una comprensibilità sensoria immediata.

È appunto questa ricerca di una immediata percettibilità sensoriale, sia visiva sia auditiva, della scrittura drammatica di de' Sommi (dalla vivacità del gioco mimico alla icasticità delle battute, che escludono l'uso del monologo pausato) che ci riconduce alla teorizzazione del suo trattato, dove tutto l'interesse è rivolto all'attore, al costume, ai principi tecnici della recitazione, ma sopra tutto al gioco mimico gestuale ³⁴.

1. Talmud babilonese, trattato 'Avodà zarà (Idolatria), f. 18 b., cit. in S. AVISAR, *Teatro ebraico*, Milano 1957, p. 21.
2. Cfr. J. SCHIRMANN, *Juda Sommo fondateur du Théâtre hébreu*, p. 88.
3. P. CANAL, *Della musica in Mantova*, estr. da « Memorie del R. Ist. Veneto di Lettere ed Arti », XXI (1881), pp. 50 sgg.; A. D'ANCONA, *Origini*, II, pp. 398 sgg. Un limpido quadro dell'attività dell'Università israelitica mantovana è dato da V. COLORNI, *Fatti e figure di storia ebraica mantovana*, pp. 215-39.
4. Si rammentino, per esempio, Guglielmo Ebreo, autore del trattato *De Pratica seu Arte Tripudii*, il famoso musico Salomone De Rossi più sopra ricordato, e Isacchino ebreo, che — come dice il Canal (cit. p. 50) « sonava il liuto, cantava il soprano e insegnava a sonare e a ballare » e collaborò col de' Sommi nella rappresentazione de *Gli Ingiusti sdegni*.
5. A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 401, cita un documento del 7 agosto 1549, da cui risulta che delle due commedie da recitarsi per le nozze del Duca Francesco con Caterina figlia di Ferdinando re dei Romani e nipote di Carlo V, una era stata affidata agli ebrei. S. SIMONSOHN, *Toledòt*, II, pp. 479-80, ricorda che nel 1554 i responsabili della rappresentazione degli ebrei, che erano fra i capi della comunità, spesero 574 lire per la « commedia malbuscia ». Il D'Ancona poi indica spettacoli di ebrei nel dicembre 1563 e nel febbraio 1568. V. appresso.
6. A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 402.
7. A. D'ANCONA, *Origini*, II, pp. 402-3.
8. La supplica fu presentata da Francesco Gonzaga conte di Novellara, con lettera al Castellano di Mantova, allora a Casale col Duca, in data 17 aprile 1567. Un brano di tale lettera è in A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 404.
9. A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 405, e diplomaticamente L. PEGNA, *Alcune lettere*, p. 550.
10. B. PEYRON, *Note di storia letteraria*, p. 748.
11. Cfr. lettera di Don Ferrante al Duca di Mantova del 7 maggio 1580, cit. a p. 33 del secondo capitolo di questa introduzione.

12. Cfr. nota 22 del cap. II.
13. V., per esempio, la seguente lettera, diretta probabilmente a Marcello Donati, segretario e consigliere ducale: « Di casa - 586 - 1 maggio / M. Illustre mio Signore osservatissimo, / Supplico V.S.M. Illustre che voglia far sapere al Ser.^{mo} Principe nostro che io ho già, in servizio di S. Alt., come da quella mi fu imposto, descritti alcuni novi soggetti di tornei, et altre feste, le quali spero che le andranno molto a gusto, et che, ad ogni suo cenno, son pronto a darlene notitia, pregando frattanto V.S.M. Illustre mantenermi nella sua felice gratia. / Di casa il 1 maggio 1586 / Di V.S.M. Illustre obbligatissimo et devoto servitore / Leone Hebreo de' Sommi ». Tale lettera, che si conserva nell'Archivio Gonzaga (F. II. 8) è stata edita da A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 407, datandola per una svista al 1587, e poi diplomaticamente da L. PEGNA, *Alcune lettere*, p. 557.
14. Cfr. p. 19 e nota 19 del cap. I.
15. B. PEYRON, *Codices Italici*, pp. 123 e 143. Gli *Intermedi di Amore e Psiche* furono pubblicati da U. DE MARIA, *La favola di Amore e Psiche*, pp. 282-91.
16. B. PEYRON, *Codices Italici*, p. 96.
17. B. PEYRON, *Codices Italici*, pp. 236-7. S. SIMONSOHN, *Toledòt*, II, p. 482, cita un documento amministrativo dell'Università relativo a tale spettacolo.
18. La lettera del 2 maggio 1584 è in A. ADEMOLLO, *La bella Adriana ed altre virtuose del suo tempo alla corte di Mantova*, Città di Castello 1888, p. 51.
19. B. PEYRON, *Codices Italici*, pp. 91-2.
20. Le due citazioni sono tratte rispettivamente da B. PEYRON, *Note di storia letteraria*, p. 749, e da E. NARDUCCI, *Intorno ad un comento inedito di Remigio d'Auxerre al « Satyricon » di Marziano Capella*, p. 508; questi riporta anche l'*Argomento* e il *Comiato* della rappresentazione. Interessante la giustificazione offerta da de' Sommi nell'*Argomento*, cantato dal Diletto: « Poi che già tanto a vil gli Scenici atti / Veggio, che poco altrui porgon diletto; / Dritt'è che a' tempi & lochi anch'io m'adatti / & erga hor l'opra mia pari al soggetto, / A più degni spettacoli qui tratti / V'ha dunque, a nuova gioia hoggi il Diletto / Che tale è il nome mio, tal v'ho recato / Altro piacer, non fra mortali usato ».
21. È questa dispersione appunto che ha portato alla Bodleian Library di Oxford il *Magen nashim*.
22. L. DE' SOMMI, *Le tre sorelle*, ms. presso la Biblioteca Comunale di Mantova, F. III.38, c. 2r. L'indicazione di questa commedia manca nell'elenco di manoscritti di commedie cinquecentesche in lingua con cui si apre la pregevole opera di A. MANGO, *La commedia in lingua nel Cinquecento*, Bibliografia critica, Milano 1966.
23. Ci riferiamo alla definizione di commedia mimica data dal Quadrio alle commedie scritte dai comici dell'arte o comunque scritte ad imitazione della commedia dell'arte.
24. È da rilevare che le notizie d'archivio che si hanno sulle

rappresentazioni degli ebrei di Mantova, solo raramente danno modo di individuare di quali opere si tratti e quindi chi ne fosse l'autore. Diamo comunque qui di seguito l'elenco delle rappresentazioni che ci sono testimoniate. Dietro queste laconiche notizie se non sempre almeno il più delle volte si cela l'attività di corago e di autore drammatico di Leone de' Sommi: 5 febbraio 1579 – Uno spettacolo di ebrei, non identificato, è descritto da HERZOG FERDINAND VON BAYERN, *Diurnale oder ordenliche vertzeichnus was sich von tag auf nachuollgender rays verlossen hat vom 12 Januarij bis uff den zwölfften Februarij dieses fünftzehnhundertneun und sibentzigsten Jahrs*, manoscritto già della biblioteca Bayerische di Monaco, distrutto nella seconda guerra mondiale, brevemente analizzato da K. TRAUTMANN, *Italienische Juden als Schauspieler am Hofe zu Mantua*, AL, pp. 418-20. 3 novembre 1580 – Il Duca fa scrivere da Revere a de' Sommi: « S.A. vuole una Comedia per le nozze del Ser^{mo} sig^r Principe, e mi comandò che la prepariate, e così la preparerete, e se non vi torna incomodo, venite sin qui per discorrere di quello che si ha da fare. » Il giorno successivo: « Quello che la nazione vostra ha da fare per l'apparecchio della Comedia, s'ordinerà a loro in tempo, et di voi per adesso non si vole altro, salvo che apparecchiate l'inventionne della Comedia. » A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 408. 5 aprile 1581 – Da una lettera non sottoscritta ad Agostino Trissino: « ... questi Hebrei instano d'incominciare la sodetta Comedia a buon hora, per poterla finire in tempo che non sia entrata la loro festa del sabbato, che altrimenti resterebbe imperfetta, non potendo essi far cosa simile passate le 23 hore et mezza. » A. D'ANCONA, *Origini*, II, pp. 422. 7 marzo 1582 – Da una lettera del dottore Alberini da Mantova al Duca di Ferrara: « La sera istessa [del giorno di Carnevale] si fece una Commedia recitata dalli hebrei; non fu molto bella in sé, ma fu ornata di bellissimi intermedi et di regalissimo apparato di scena, con una moresca in fine fatta dalli paggi di Sua Altezza. Havevano essi in testa facelle di fuoco artificiato, che quando si alzavano facendo essa moresca, la fiamma della facella si angumentava et accresceva: cosa bella et degna d'esser veduta. » A. D'ANCONA, *Origini*, II, pp. 422-3. 22 agosto 1582 – Da una lettera del principe Vincenzo al conte Teodoro Sangiorgio: « ... nel giorno della mia natività... mi ho eletto per far festa di far rappresentare dalli Hebrei una comedia nella scena di Mantova... ». Alla direzione dello spettacolo il Duca volle fosse preposto l'accademico invaghito Curzio Ardizio. A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 423 e n. 12 febbraio 1583 – Da una lettera del principe Vincenzo al conte Teodoro Sangiorgio: « Desideravo, coma V.A. sa, che si recitasse costì dalli Hebrei questo carnevale la comedia ch'io gli ordinai: hora, ho, et per non esser io costì a tempo, et per far piacere al S^r Mutio Manfredi, pensato, se però così piacerà al S^r Duca S^{mo} mio Padre, di far recitare passata Pasqua una Tragedia... ». Ma il Duca non fu d'accordo, e tre giorni dopo rispose: « S.A. non ha mai avuto di buon augurio di far recitar qui Tragedie, et però vegga il Principe di far recitare in qualche altro luogo quella del S^r Mutio Manfredi. » A. D'ANCONA, *Origini*, II, pp. 423-5. 2 maggio 1584 – Lettera del segretario Belisario Vinta al Granduca di Toscana,

relativa alla rappresentazione degli *Ingiusti sdegni*, di cui alla nostra introduzione. In un documento dell'Università, citato da S. SIMONSOHN, *Toledòt*, II, p. 482, ci si rammarica delle spese sostenute per la commedia del 30 aprile 1584, in occasione delle nozze del duca Vincenzo. 30 gennaio 1587 – Da una lettera del segretario Massimiliano Cavriani al principe Vincenzo: « Dissi al Ser^{mo} Sig. Duca come, si fosse con sua bona gratia, V.A. haverebbe fatto fare per dar spasso alla città, due Comedie nella scena di Castello: una dalli Christiani e l'altra dalli Hebrei, e mi rispose che volentieri se ne contentava. » A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 426. 1 luglio 1588 – Cfr. la scrittura allegata alla lettera di Ottavio Lambertasco al conte Marcello Donati, riprodotta alla nota 22 del secondo capitolo di questa introduzione. 24 settembre 1588 – De' Sommi dedica al Duca Vincenzo Gonzaga la commedia *Le tre sorelle*, « la quale non solam^{te}, con prontiss^o animo, consacro, et dono all'A.V. in iscritto, come parto assai piacevole della mia grave età; ma glie l'appresento anco in scena... ». L. DE' SOMMI, *Le tre sorelle*, c. 2r.

25. L. DE' SOMMI, *Hirifile pastorale*, ms. presso la Biblioteca Nazionale di Torino, N. IV, 18. Cfr. A. K. SALZA, *Un dramma pastorale*, pp. 103-19.

26. Di diverso parere è A. K. SALZA, *Un dramma pastorale*, pp. 115-9, che – non avendo conoscenza dei termini cronologici entro cui si colloca la vita di de' Sommi – data l'*Hirifile* al 1555 o al 1556.

27. A. K. SALZA, *Un dramma pastorale*, p. 115.

28. A. K. SALZA, *Un dramma pastorale*, p. 115 sg.: « la 1^a scena dell'atto I (Erasto che si lamenta col vecchio Orenio, perché non è amato da Callinome) corrisponde alla 1^a, atto I, dell'*Irifile* (cfr. anche la I egloga dell'*Arcadia* di I. Sannazzaro). Melidia è presa al laccio dal Satiro (II, 4^a), e ne esce libera con l'astuzia, come Clizia nella favola del De Sommi. Le parole con cui Irifile, supposta donna, fa intravedere a Orenia le gioie d'amore, son molto simili a quelle che Stellinia, nel *Sacrificio*, dice a Callinome, fingendo che già a lei le dicesse altra ninfa che la distrasse dal giogo di Diana. Stellinia è causa dei danni che toccano a Callinome, quand'è sorpresa dalla dea ad assistere al sacrificio di Pan (III, 4^a), come Clizia è colei che denuncia Orenia a Diana. E quel che più conta, Diana condanna Callinome, per sua colpa, alla stessa pena che nell'*Irifile* tocca ad Orenia: « Vuol che sola si ponga a sol contrasto / Con lo più alpestre e orribile cinghiale / Che pascesse già mai per l'Erimanto. / » Erasto, avuta da Orenio certa segreta miscela, che rende invitti, la offre a Callinome, che ha ricorso al suo aiuto: e così essa vince il fiero cinghiale, come Orenia con l'aiuto d'Amore (IV, 3^a). Turico libera Stellinia nuovamente sorpresa dal Satiro (V, 1^a), e un Satiro, recidivo in siffatte sorprese, è messo in fuga dai pastori nell'*Irifile*. Infine le tre coppie del *Sacrificio* vanno a far festa nella capanna del pastore Montano, e presso un altro Montano si recano le tre coppie del De Sommi. Ed a proposito di omonimie, non sarà da trascurare quella di Orenia dell'*Irifile* e di Orenio della favola del Beccari ».

29. Sull'Eco v. V. IMBRIANI, *L'Eco responsiva nelle pastorali italiane del Cinquecento e del Seicento*, in « Giornale napoletano di filosofia », II (1872).

30. V., per esempio, i portenti magici nella *Diana pietosa* di Raffaello Borghini, edita nel 1586.

31. L. DE' SOMMI, *Hirifile pastorale*, c. 12^{rv}, Atto I, scena settima, Satiro e Cariteo: « Satiro spingi. Cariteo spingi. / Satiro io spingo. Cariteo io spingo. Satiro chi è là? Cariteo chi è quello? / Satiro son io. Cariteo son io, hor apri. Satiro se non apri, / sai?, io m'adirerò di bona sorte. Cariteo ah ah ah. / Satiro tu non rispondi? oh Clitia? Cariteo oh Clitia. Satiro aspetta / [...], credi havermi giunto? / [...] e ho le forze sopr'humane / et posso, et voglio, atterrar questa porta / Cariteo ahan? Satiro che ti credevi? Ove sei gita? / Cariteo che? Satiro dove è gita? Cariteo dove è andata Clitia? / Satiro Clitia dov'è? Che guardi tu qui dentro? / Cariteo e tu che guardi fuori? Satiro io cerco Clitia / Cariteo Anch'io la cerco. Satiro certo ella è fuggita / Nimpha malvagia, adunque mi hai schernito? / Ma s'io ti giungo. Cariteo la vuò giunger io ».

32. L. DE' SOMMI, *Hirifile pastorale*, c. 22^v, Atto III, scena seconda, Selvaggio e Eco: « Selvaggio Non cerco, hor che del sol più ferve il raggio / Ombra d'opaco cerro, o cavo speco, / Ma qualche colle aprico, ermo et selvaggio. / Eco Selvaggio. / Selvaggio Chi odo io qui d'intorno? Hor chi è qui meco? / Che pietoso per nome anco mi chiama, / Forse perché 'l mio duol disfoghi seco? / Eco Eco. / Selvaggio Echo invisibil, c'hai sol voce, et fama, / Deh dimmi che far debbo, acciò ch'Amore / Contenti un giorno la mia intensa brama? / Eco Ama. / Selvaggio Amo ahimè! troppo, et doppio affanno ha il core / Per non saper chi a la mia fé sincera / Debba dar premio, e fine al mio dolore. / Eco L'hore. / / Selvaggio Ahimè ch'ella è crudel troppo e sdegnosa / Et del cordoglio mio, del mio tormento / Gode implacabil sempre, empia et fastosa! / Eco Osa. / Selvaggio Oserei, ma tu, Amor, ogni ardimento / M'involi et non cred'io ch'a gli altri togli / Come a me forza in formar ogni accento. / Eco A cento. / Selvaggio S'io non son dunque solo et non mi sciogli / Dal sì bel nodo, et la nimica mia / Ardito a seguitar par che m'invogli. / Eco Vogli. / Selvaggio Ecco io la seguo, et prego che men ria / Mi si mostri, e tu, Amor, s'io ne son degno / Sii meco ov'hoggi il tuo voler m'invia. / Eco Via. / Selvaggio Poi ch'io solo a quel Sol neve divengo. / Eco Vengo ».

33. L. DE' SOMMI, *Le tre sorelle*, c. 2^v.

34. Non crediamo opportuno individuare ulteriormente il rapporto fra le due commedie di de' Sommi e il suo trattato, da un lato perché la perdita della maggior parte della sua opera determina un vasto margine di arbitrarietà a tale discorso, dall'altro perché rischieremo di falsare le dimensioni di questo studio, poiché qui non si tratta di studiare l'autore drammatico alla luce del trattatista, ma viceversa.



IV

Il profilo frammentario che fin qui abbiamo delineato della vita di Leone de' Sommi, e la definizione (sia pur problematica e lacunosa) dei termini cronologici e dell'ambito d'interessi entro cui si iscrive la sua attività artistica, permettono di comprendere come egli – nella sua posizione eccentrica per formazione umana e culturale rispetto a quella dei teorici a lui precedenti o coevi – abbia potuto condurre un proprio discorso sul teatro in modo coerente e organico, in certo senso al di fuori dei parametri della riflessione rinascimentale sul fenomeno teatrale.

Ma per meglio comprendere il vasto margine d'originalità della poetica scenica e dei principi tecnici elaborati da de' Sommi, converrà ricordare brevemente i termini entro cui si svolge la trattatistica sul teatro dall'Umanesimo al Rinascimento.

La riflessione teorica sul teatro nasce, come è noto, dal bisogno di giungere a un recupero ideale del teatro antico, e prende quindi le mosse dall'analisi e dalla riflessione sui monumenti della trattatistica antica: Aristotele e Vitruvio, e in secondo luogo Polluce e Donato. I temi – la scenografia e la drammaturgia – sono quelli proposti dai maestri dell'antichità. Ma, fino a de' Sommi e più tardi all'Ingegneri, lo spazio compreso fra i due poli di tensione proposti (il problema cioè dello spettacolo), non viene percorso che in parte, frammentariamente, da un solo trattatista, Giraldo Cinthio.

L'esegesi vitruviana e quella aristotelica infatti si svolgono in modo indipendente e autonomo.

Dall'editio principes sulpiciano all'edizione di fra Gio-

condo, dalla volgarizzazione e illustrazione del Cesariano all'edizione del Durantino e a quella del Caporali, dalle note del Philander fino al definitivo commento di Daniele Barbaro¹, gli editori, esegeti e commentatori rinascimentali a Vitruvio non pongono mai il problema scenico in relazione a esigenze drammaturgiche precise. Né un simile collegamento avviene nell'ambito della trattatistica rinascimentale d'architettura o di prospettiva, dal trattato dell'Alberti all'inedito *Spectacula* di Pellegrino Prisciano, dal fondamentale trattato del Serlio alla *Pratica della prospettiva* del Barbaro; e neppure più tardi, nei commentari del Danti al Vignola, nel Sirigatti, nel Del Monte, negli inediti trattati del Cigoli e del Gallacini, e nel Chiaramonti, si creerà tale raccordo².

Anche a livello pratico – è ben noto che i due piani, quello teorico e quello pratico, nel teatro rinascimentale italiano sono strettamente connessi e interdipendenti, e che in un certo senso fu la teoria a condizionare la pratica, e non viceversa³ – anche a livello pratico, dicevamo, le più importanti esperienze, dalla restituzione della scena vitruviana degli accademici romani fino alla codificazione scenoplastica di Barbaro e Palladio del Teatro Olimpico, con tutta la ricchezza di vita teatrale che scorre fra questi due avvenimenti, rimangono totalmente separate da qualunque esigenza di interpretazione di uno specifico testo drammatico, e trovano invece di volta in volta la loro humus in riflessioni di carattere archeologico, storico, pittorico o architettonico. Colui che più degli altri vide la scenografia in relazione allo spettacolo fu forse il Serlio. Nella sua ricerca di una spazialità prospettica, ma insieme architettonica, si determina l'immagine di uno spazio teatrale pur sempre generico, ispirato al colorismo prezioso della tradizione veneziana e condizionato solo dalla classica tripartizione vitruviana (scena tragica, comica e satirica); al tempo stesso però i riferimenti all'azione scenica degli intermezzi suggeriscono un rapporto con lo spettacolo, anche se non con il dramma. Ma – è stato notato – « la coscienza della destinazione pratica della scenografia nulla toglieva al suo autonomo valore: essa cioè era creata bensì *per* qualcosa, come un palazzo per essere abitato, non *in funzione* di qualcosa che dovesse inverarla od assorbirne il significato. E perciò spesso [...] questo *qualcosa* non si armonizzava affat-

to con la scenografia nella sua concreta realizzazione formale »⁴.

Questi sono i termini entro cui si colloca anche l'esperienza di Leone de' Sommi; ma egli, se da un lato accetta questa autonomia della scenografia rispetto al dramma, dall'altro la supera, ricercando un rapporto della scena con lo spettacolo drammatico, tramite accorgimenti illuminotecnici di notevole valore psicologico, oltre che tecnico.

Se dall'altra parte si percorre l'arco della trattatistica sulla drammaturgia, si vede come anche qui la struttura drammatica venga posta in relazione al fatto rappresentativo solo raramente, mentre nella maggior parte dei casi lo spettacolo viene ignorato⁵. E ciò è logico, se si ricorda che Aristotele, con l'affermazione della piena autonomia letteraria della tragedia (per cui la rappresentazione era solo un fatto accidentale) e del principio che pietà e terrore possono anche derivare da fatti spettacolari estranei alla reale sostanza della tragedia, pur riconoscendo una possibile autonomia dello spettacolo, aveva di fatto generato una netta dicotomia fra dramma e scena.

Nell'esegesi dei trattatisti cinquecenteschi – a seconda dell'ortodossia delle loro posizioni – questa autonomia drammaturgica viene accettata da commentatori quali il Robortello, il Maggi, il Segni, e da trattatisti quali il Trissino, il Minturno, il de Nores, il Pino; altri – Giraldo Cinthio, Viperano, lo Scaligero⁶ – propongono soluzioni evasive, ma non prive perciò d'interesse ai nostri fini, e solo più avanti – in pieno clima controriformistico – lo Stagirita viene nettamente criticato dal Castelvetro⁷.

L'interesse generico al problema dello spettacolo, che già traspare nel Robortello là dove suggerisce di considerare le « parti di qualità » teorizzate da Aristotele, sia dal punto di vista del poeta – cui l'apparato non interessa – sia da quello dell'attore – che lo riterrà invece importante – è sentito dal Trissino nella misura in cui il poeta deve tener presente che la tragedia va rappresentata, e quindi i gesti dovranno esser veduti e le parole udite.

Un'assai più stretta connessione fra dramma e realizzazione scenica è in Giraldo Cinthio, che, per primo, teo-

rizza lo sviluppo dell'azione teatrale, connettendolo all'orrore visivo e auditivo, al di fuori del concetto aristotelico di tragedia.

Ed è appunto il Giraldi che con il suo *Discorso sulle tragedie* costituisce per taluni aspetti il più notevole precedente al trattato di de' Sommi. Crediamo anzi di non errare affermando che de' Sommi ebbe presente, nella stesura dei suoi dialoghi, il *Discorso* del Giraldi, edito nel 1554. E alla luce dei rapporti fra i due trattati l'ipotesi che de' Sommi sia vissuto in gioventù a Ferrara, o almeno vi sia stato più volte e che quindi abbia visto degli spettacoli del Giraldi, acquista maggior consistenza.

Ma esaminiamo più in dettaglio quanto scrive Giraldi Cinthio. Il suo interesse per la rappresentazione è evidente là dove afferma la necessità dell'apparato, « perorchè con l'apparato s'imita la vera azione »⁸, e dice che gli attori devono « aver movimenti, parole e vesti convenevoli alla azione che si rappresenta [...] perché se fossero vestiti gli istrioni comici d'abiti grandi e magnifici, non altrimenti sarebbero sconvenevoli, che se si vestissero quelli della tragedia da privati cittadini »⁹. Sono considerazioni queste che costituiscono un presupposto alle pagine del de' Sommi sull'attore e sul costume, specialmente dove il Giraldi suggerisce che « gli abiti degli istrioni devono apparire di lontano paese, perché la novità degli abiti genera ammirazione, e fa lo spettatore più intento allo spettacolo »¹⁰ e che i personaggi rappresentati devono apparire veri « non solo quanto alla qualità della favella, ma quanto al muovere gli affetti piacevoli o dogliosi [...] le quali cose possono dare maravigliosamente i composti movimenti del dorso, delle mani e di tutto il corpo [...] che, se l'istrione non rappresenta con la sua azione quelle passioni che sono da essere impresse negli animi di quelli che ascoltano, rimangono gli affetti freddi e senza efficacia »¹¹. L'interesse giraldiano per lo spettacolo lo porta poi ad affermare che « è meglio che compaia nella scena favola di non molto pregio, che sia ben rappresentata, che averne una lodevolissima che abbia gli istrioni freddi ed inetti nell'azione; perché la forza della viva voce è meravigliosissima, qualunque volta ella, accompagnata con l'azione, si acconcia alla qualità delle cose delle quali ella ragiona »¹². E questo diverrà uno dei po-

stulati di fondo del de' Sommi, insieme con diversi altri precetti esposti dal Giraldi¹³.

Ma la sostanziale originalità di de' Sommi non viene sminuita da queste ascendenze culturali, perché essa deriva sopra tutto dalla rigorosità e dalla forza di coesione con cui egli esamina tecnicamente il fatto teatrale, laddove i brani del Giraldi di cui s'è detto si inseriscono come appunti preziosi, ma non organici, in un trattato di poetica drammaturgica.

Non si dimentichi poi che il motivo di base del trattato del Giraldi – il demandare cioè lo sviluppo dell'azione a mezzi estranei alla poesia – non era stato accettato senza contrasti dalla cultura italiana; anzi nel '63 il Minturno aveva stigmatizzato nettamente tale posizione¹⁴. E se il Castelvetro, nel 1570, aveva dato una precisa coerenza filosofica alla posizione del Giraldi, rilevando che, essendo il nucleo della tragedia lo sviluppo di una storia e non la determinazione psicologica dei caratteri o lo stilema dell'autore, in conseguenza l'azione e l'ambientazione scenica dei personaggi sono fondamentali¹⁵, di lì a pochi anni Bernardino Pino (di cui de' Sommi avrebbe messo in scena fra breve un'opera) propone una soluzione strettamente canonica al problema aristotelico della non necessità della rappresentazione, rifiutando persino l'uso del termine istrione o attore, per sostituirlo con quello di dicitore, perché, egli sostiene, la bellezza del teatro drammatico consiste solo « nella vaghezza dei ragionamenti et ne' bei modi de' ragionatori, non ne gli atti o gesti soli che sono propri de' mimi, o di quelli che volgarmente si chiamano mataccini, che col giocare alla muta sono solamente oggetto dell'occhio; et quelli che con ragione discorrono et con proprietà di parole ragionano, sono oggetto dell'orecchio e dell'animo »¹⁶.

Alla luce del nostro rapido excursus sui temi e i modi tenuti dalla trattatistica rinascimentale, l'interesse e l'importanza dell'operetta del de' Sommi appariranno più evidenti al lettore.

Il teatrante ebreo infatti, grazie anche alla sua formazione culturale, si mantiene in una posizione sottilmente critica rispetto ai trattatisti italiani – lo testimoniano frasi come: « mi par assai degna questa facoltà scenica di essere trattata molto più curiosamente, et con

discorso piú particolare di quello che sin ora si sia fatto da scrittori antichi o moderni », o piú appresso: « non vorrei ripetere se non poco di quello che altri ci hanno scritto sopra; non perché io sia tanto temerario che non approvi le sentenze de' piú savi di me; ma perché mi parrebbe fatica gettata il ridir quello che altri hanno già detto » – e risolve quindi apoditticamente il problema che divideva gli altri autori: « essendo il fine delle tragedie, come anco delle comedie, il doversi non solamente legger su i libri, ma appresentarsi anco in scena, bisogna che il poeta abbia giudizio, nell'introdur cosa et descriverla, in modo che riesca con gli effetti et con le parole non meno ».

La sua posizione eccentrica rispetto a quella della trattatistica di base aristotelica e vitruviana permette quindi a Leone de' Sommi di affrontare in modo organico i problemi fondamentali del teatro, in quel vasto territorio assai poco esplorato, che è compreso tra il testo drammatico e la scenografia, ed è la rappresentazione scenica vera e propria.

È indicativo che egli chiarifichi immediatamente il carattere strettamente tecnico, utilitaristico, dei suoi dialoghi: « potrebbero servire ad altri » – tiene a precisare – « qualora gli occorresse o comporre o rappresentare alcuno scenico poema », ma, avverte, « senza tale occasione riuscirebbono inutili o poco grati » (dove è anche da rilevare l'eguaglianza implicita fra il termine comporre e quello rappresentare). Proprio da tale carattere tecnico di « precetto », « avvertimento necessario » dei *Dialoghi* deriva che, dei due poli di tensione ideali della trattatistica aurea, l'uno (la scenografia) rimanga in secondo piano, e l'altro (le regole della commedia e della tragedia) venga affrontato da un punto di vista affatto diverso da quello tradizionale, cioè dal punto di vista dell'uomo di teatro che non considera l'opera drammatica e la rappresentazione come fatti autonomi, indipendenti, ma riconduce il dramma alle sue concrete possibilità di realizzazione scenica e analizza gli elementi costitutivi dello spettacolo in funzione della loro destinazione di mezzi di comunicazione del dramma. Tanto è vero che de' Sommi lascia intendere che la soluzione ideale al problema della rappresentazione è data dall'« aver per guida lo stesso autore de la favola, il quale ha virtù ge-

neralmente da insegnar meglio alcuni ignoti suoi concetti », accennando così a un problema che, da Goethe in poi, è stato al centro dell'attenzione dei teorici.

La casualità apparente con cui si svolge l'immaginario dialogo a tre « senza pompe di parole et senza gonfiezza di stile » fra Veridico ricamatore e due gentiluomini di corte (i quali tutti « non fanno professione né di retorichi né di letterati ») e l'evidente preoccupazione dell'autore di intessere il suo discorso di atti d'omaggio ai Gonzaga, cela in realtà una rigorosa consequenzialità logica. Premesso infatti che, secondo quanto affermano i « boni scrittori », fine della commedia e della tragedia è di « scoprire le virtù che si abbiano ad imitare et i vizii per fuggirli et riprenderli », e che quindi il metro di valore verrà dato dalla verisimiglianza, dall'illusione di realtà che si saprà creare, de' Sommi elabora organicamente tutta una serie di precetti sia per l'autore del dramma che per l'interprete.

Al concetto di mimesi per il nostro autore risalgono tanto la struttura esterna che la forma del dramma. Ma, pur rimanendo in quest'ambito di realismo, l'ebreo mantovano differenzia nettamente quanto polemicamente il suo discorso da quello degli altri trattatisti. Ad esempio, la regola dei cinque atti – al di là della tradizione classica – trova la sua prima ragione d'essere nella tradizione della Qabbala: si veda il discorso sulle proprietà magiche del « numero quinario » (« contiene in sé il bino et il trino [...] è il mediatore, o mezzo, di tutto il numero [...] moltiplicato per se stesso, ritorna in sé medesimo [...] ha gran forza contro i Demoni [...] è potentissimo contra i veleni » etc.), il numero che torna sempre nella « disposizione de l'uomo » (i cinque sensi, le cinque « potestà » dell'anima, le cinque parti del corpo etc.) e nella Bibbia (il Pentateuco, i cinque interlocutori del libro di Giobbe etc.); ed è appunto in questa prospettiva qabbalistica che de' Sommi esamina antropomorficamente la struttura in atti del teatro drammatico. Qui – ed anche nella teoria dell'origine della tragedia, che trova in lui uno dei primi sostenitori dell'origine ebraica del teatro e della teatralità del libro di Giobbe – la formazione culturale giudaica di de' Sommi, e insieme il bisogno di mediazione fra le due culture, di cui s'è detto, appaiono evidenti.

Qui infatti egli giunge, in una sua prospettiva affatto originale, a ricollegarsi a uno dei temi di fondo della cultura rinascimentale: il microcosmo umano come specchio e sintesi di tutte le cose.

Se non piú originale, certamente piú pertinente al nostro campo di interessi è il modo in cui de' Sommi affronta i problemi formali della commedia, riportandoli puntualmente al loro valore scenico: la non accettazione del monologo drammatico, non tanto in nome della verisimiglianza, quanto dell'essenzialità drammatica; le osservazioni sulle commedie belle alla lettura, ma non adatte alla scena, e il conseguente rifiuto dei soggetti astratti; la disquisizione sulla commedia « d'intiero soggetto » o doppio argomento, che, secondo il de' Sommi, è la sola accettabile, perché con la complessità dell'intreccio duplicato tiene piú desta la curiosità e l'attenzione dello spettatore; la critica all'endecasillabo e al verso in genere come strumento di linguaggio comico – tutto ciò è strettamente connesso ai principi di tecnica della recitazione che egli detta piú avanti. E la disamina del lavoro sull'attore, con i due complementi dello studio del costume e dell'illuminazione scenica, costituisce certamente la parte piú suggestiva dei dialoghi.

De' Sommi infatti è, fra i trattatisti rinascimentali, l'unico che definisca con precisione la funzione e i termini entro cui si svolge il lavoro del corago: piú che le sue osservazioni sulla scelta delle commedie (dove, come s'è detto, insiste sull'uso della prosa, sul rifiuto dei soliloqui, sulla necessità che la commedia sia « nova o almeno poco nota ») sono notevoli i suoi appunti sull'« elezione de' recitanti », che dovranno essere « ubidienti » – indicativo questo dell'atteggiamento registico di de' Sommi – « di buona pronuncia », di « disposizione » adatta, cioè d'aspetto fisico atto alla parte, di « bona voce » (non si curerà invece il regista « de le fattezze de i visi », perché con l'aiuto del trucco, senza però le maschere e le barbe finte, potrà, bisognando, « con l'arte supplire ove manca la natura »). Ma si vedano sopra tutto le osservazioni relative al lavoro sull'attore (« quello che faccio io intorno a' recitanti ») – il « dir forte » e « adagio », il « dir non [...] spezzato, ma sostenuto », il « recitar svegliato » – e relative a quello che potremmo definire il lavoro sulla parte (gli « efficaci ef-

fetti de' recitanti »), dove compaiono acute notazioni sull'eloquenza corporale, cioè sul gesto (i « movimenti de' recitanti »), e sul rapporto fra mimesi cinetica e condizione sociale del personaggio.

Anche la precettistica desommiana sul « modo di vestire », sul costume, presenta spunti di grande valore, nelle note sui rapporti fra i vari costumi – la « debita proporzione » fra gli abiti del servitore e del padrone – sul rapporto tra l'abito e la parte che l'attore impersona, e infine sul « variare gli abiti de' recitanti » sia per ragioni estetiche che funzionali. L'interesse di tale trattazione appare ancor piú evidente qualora si consideri che nella prassi del tempo l'unica regola era la sontuosità del singolo costume.

Rinviamo senz'altro il lettore al trattato per l'esame di tutte le acute notazioni sui costumi, dall'uso degli « abiti barbari » (si veda al riguardo il Giraldi Cinthio) ai costumi per le tragedie e le pastorali, nonché dei « varii avvertimenti » agli attori sul modo di recitare durante lo spettacolo. Desideriamo qui sottolineare ancora come de' Sommi – il quale accetta la genericità della scena rinascimentale (che, egli sottolinea, deve essere plastica e pittorica insieme), dichiarando la propria incompetenza nel campo scenografico (« non è mia professione né l'architettura né la pittura ») ma al tempo stesso fa proporre da uno degli interlocutori di sostituire alla scena d'origine vitruviana le piú libere e movimentate scene delle « barriere » – si preoccupi vivamente di non generare contrasti fra la recitazione e la scenografia (« iscostarsi quanto piú sia possibile dalle prospettive della scena, poiché accostandolisi perdono del lor naturale »), e di dare unitarietà allo spettacolo – avendo come metro fondamentale la gioiosità e il ritmo, dal « recitar giocondo e svegliato » alla scena che « rappresenti letizia e gioia » – mediante l'illuminotecnica, i cui principi egli analizza con piú finezza e assai piú ampiamente del Serlio.

Nelle ultime pagine del suo trattato, infine, de' Sommi discute degli apparati, degli intermezzi visibili e dei « prologhi straordinarii » e ciò facendo, riconduce sempre implicitamente il discorso alla necessità della fusione di spettacolo e dramma (« gli intermedi appropriati » devono formare con la parola « quasi un corpo istesso »), e amplia tale intuizione fino al racconto del

convivio pastorale che conclude una « favola rappresentativa »; narrazione questa che chiude l'arco della trattazione desommiana riportandola in quell'ambito della « festa teatrale », da cui all'inizio aveva preso le mosse.

L'operetta di de' Sommi dunque, se da un lato ci offre una nitida immagine « in sezione » di uno dei momenti piú interessanti della civiltà rinascimentale dello spettacolo (immagine che un trentennio piú tardi neppure l'Ingegneri saprà rendere in tutta la sua complessità), dall'altro si delinea come primo vero manuale di regia che, sulla base di rigorose premesse teoriche, o meglio di poetica drammaturgica e dello spettacolo, definisce una chiara metodologia della messa in scena teatrale.

NOTE

1. LUCI VITRUVII POLLIONIS, *De Architectura Libri Decem*, Roma s.a., (1486). Detta anche sulphiciana da Giovanni Sulpicio da Veroli che insieme a Pomponio Leto la curò. M. VITRUVIUS, *per Jocundum solito castigatior Factus cum Figuris et Tabula ut, legi et intellegi possit.*, Venezia 1511. Di LUCIO VITRUVIO POLLIONE *de Architectura Libri Decem Traducti de Latino in vulgare affigurati commentati...* da Cesare Cesariano, Milano 1521. MARCI LUCI VITRUVII POLLIONIS *De Architectura traducto di Latino in volgare dal vero exemplare con le figure...* Versione di Francesco Lucio Durantino, Venezia 1524. VITRUVIO, *Architettura con il suo commento et figure. Vetrivio in volgar lingua raportato per M. Giambatista Caporali di Perugia*, Perugia 1536. MARCI VITRUVII POLLIONIS, *viri suae Professionis Peritissimi de Architectura Libri Decem cum notis Philandri et Sexti Frontini...*, Strasburgo 1543. Di MARCO VITRUVIO POLLIONE, *I Dieci libri commentati da Mons. Barbaro*, Venezia 1556.
2. L. B. ALBERTI, *De Re Aedificatoria, Libri decem*, Firenze 1485; vedine ora l'edizione critica a cura di G. Orlandi e P. Portoghesi, 2 voll., Milano 1966. PELLEGRINO PRISCIANO, *Spectacula*, Modena Biblioteca Estense, ms. lat. 466, ora a.x.1.6. S. SERLIO, *Il secondo libro di Prospettiva*, Parigi 1545. D. BARBARO, *La pratica della Prospettiva, di Mons. Daniel Barbaro... opera Molto profittevole a Pittori, Scultori e Architetti*, Venezia 1559. G. BAROZZI DA VIGNOLA, *Le due regole della prospettiva pratica, con i commentari del R.P.M. Egnatio Danti*, Roma 1583. L. SIRIGATTI, *La Pratica di prospettiva...*, Venezia 1596. G. BOURBON DEL MONTE SANTA MARIA, *Perspectivae libri sex*, Pesaro 1600. L. CARDI DETTO IL CIGOLI, *Prospettiva pratica... dimostrata con le tre regole e la descrizione di dua strumenti da tirare in prospettiva e modo di adoperarli et i cinque ordini di architettura con le loro misure*. Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, ms. A. 2660. Il trattato *Delle scene* occupa le ultime pagine della seconda parte del secondo libro e tutta la terza parte dello stesso libro, cioè le carte 60r-75v. T. GALLACCINI, *Teoriche e pratiche di prospettiva scenografica*. Siena, Biblioteca Comunale, ms. L. IV. 4. S. CHIARAMONTI DA CESENA, *Delle scene e teatri*, Cesena 1675.
3. Rinvio il lettore che desideri approfondire gli argomenti da

noi accennati allo studio di C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del Cinquecento*.

4. C. MOLINARI, *Scenografia e spettacolo nelle poetiche del Cinquecento*.

5. Un attento esame dal punto di vista scenico, delle posizioni dei trattatisti rinascimentali è nell'articolo di L. PUPPI, *La rappresentazione inaugurale al Teatro Olimpico di Vicenza*, in « Critica d'Arte », s. III, IX (1951), n. 50.

6. F. ROBOTELLO, *In librum Aristotelis De Arte Poetica Explicationes*, Firenze 1548. V. MAGGI - B. LOMBARDI, *In Aristotelis Librum De Poetica Communes Explanations*, Venezia 1550. G. G. TRISSINO, *La Poetica*, Vicenza 1529. G. G. TRISSINO, *La Quinta E La Sexta Divisione Della Poetica*, Venezia 1562. G. A. VIPERANO, *De Poetica Libri Tres*, Anversa 1579. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Discorsi ... intorno al comporre de i Romanzi, delle Comedie, e delle Tragedie e di altre maniere di Poesia*, Venezia 1554. Noi citiamo dall'edizione: G. B. GIRALDI CINTHIO, *Scritti estetici*, a cura di G. Antimaco, 2 voll., Milano 1864. G. C. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Vicenza 1561. A. MINTURNO, *L'arte poetica nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici*, Napoli 1564. B. PINO DA CAGLI, *Discorso intorno al componimento della Comedia de' nostri tempi*, in *L'Erofilomachia, ovvero il Duello D'Amore, Et D'Amicitia, Comedia nuova, De l'Eccellentiss. Dottore di Leggi M. Sforza D'Oddo...*, Aggiuntovi in questa nuova edizione un Discorso di M. Bernardo Pino, da Cagli, intorno al componimento della Comedia de' nostri tempi, Venezia 1577. A. SEGNI, *Ragionamento...*, *Sopra le cose pertinenti alla Poetica*, Firenze 1581.

7. L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele Vulgarizzata, Et Sposta*, Vienna 1570.

8. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Scritti estetici*, cit., II, p. 109.

9. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Scritti estetici*, cit., II, p. 110.

10. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Scritti estetici*, cit., II, p. 110.

11. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Scritti estetici*, cit., II, p. 110.

12. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Scritti estetici*, cit., II, p. 111.

13. G. B. GIRALDI CINTHIO, *Scritti estetici*, cit., II, *passim*. V. taluni precetti relativi alla verisimiglianza, per esempio « non abbia mai bisogno l'istrione di voltare il suo ragionare agli spettatori » (p. 112); la distinzione fra il riso generato dalla commedia e quello ottenuto « con modi sconci e sozzi [...] Laonde si vede che questi che a' nostri tempi introducono e zanni ed altre sciocche persone per mover risa, sono lontani da quello che alla regolata commedia si conviene » (pp. 114 e 119) – dove è da notare altresì l'esplicito accenno del Giraldi alla commedia popolare o improvvisa, che ha grande importanza per la data, 1544, in cui è stato scritto; i suggerimenti sulla scelta degli interpreti, « ...ogni persona non è atta a fare ogni parte. E se con voce cruda, aspera e spiacevole saranno espresse le parti affettuose, offenderà piuttosto gli orecchi

degli ascoltanti, che lor mova a compassione » (p. 117); l'avvertimento di « coprire col velo delle parole oneste » le sconcezze di « situazione » presenti nella commedia (p. 116); nonché i canonici richiami all'Ariosto e al Bentivoglio (pp. 119-20).

14. A. MINTURNO, *L'arte poetica*, cit., p. 76.

15. L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele*, cit., parte III; v. specialmente le particelle II - XIII.

16. B. PINO DA CAGLI, *Discorso*, cit., p. 5.

Quattro dialoghi di L.H.D.S.

QUATTRO DIALOGHI di L.H.D.S.

Nel primo si tratta principalmente de l'origine delle comedie e di alcune leggi et osservazioni loro, et se gli conviene la prosa o il verso, et molti avvertimenti sopra le tragedie et altri poemi scenici.

Nel secondo si rende ragione perché sia la comedia in cinque atti divisa. Et che partimento et proporzione debba avere ogni scenico poema.

Nel terzo si ragiona de i precetti del recitare, et de i modi del vestire, et di tutto quello che generalmente appartiene a gl'istrioni, con molti neccessarii avvertimenti et ricordi.

Nel quarto si tratta delle condizioni de gl'aparati et scene di tutte le sorti, et de gl'ordini et diversità de gl'intermedii.

Si come io credo che questi quattro dialogi, fatti in vero più per mio particolar comodo che per desiderio di laude, potrebbero servire ad altri, sì come a me servir deono, o per norma o per ricordo almeno, qualora gli occorresse o comporre o rappresentare alcuno scenico poema, così non ho dubbio che, senza tale occasione, riuscirebbono inutili o poco grati. Però prego caramente chi legge per servirsene che quella parte ne accetti che a suo proposito torna (poiché senza utile al tutto non ponno esser di certo) et iscusarmi nel rimanente per la difficoltà de la materia, protestando appresso a chi non ne occorre il bisogno, che né utile né piacere di tal lezione aspetti, poiché non è stato altro il mio principale intento, in questa non lieve fatica, che ridur a me stesso, più che ad altri, a memoria, con qualche ordine, quei più importanti precetti et quegli avvertimenti più necessarii – di che io ho bisogno servirmi moltissime volte, per ubbidienza di coloro che comandare mi possono – tolti però da l'autorità de' boni scrittori, i quali non ho sebene voluto allegare, per non parere volta per volta far, come si suol dir oggi fra noi, il pedante salvatico et il Graziano domestico.

*Servitore
Leone Hebreo de' Sommi*

Giudiciosamente certo da molti savii et antichi et moderni fu chiamata scena mondana questa machina terrena, poiché adivene propriamente a gli uomini, mentre stanno al mondo, come avviene a gli istrioni su per le scene; per ciò che, sí come i recitanti delle tragedie et delle comedie, o d'altri simili poemi, sono vestiti, da chi li guida, chi da principe e chi da cittadino, chi da milite e chi da servo et chi in altri piú stravaganti modi, et poi sono mandati su la scena, dove ciascuno il meglio che sa rappresenta quello che egli ha da imitare, et, finita la favola, ogni uno si spoglia et torna nel suo stato di prima, onde raporta o laude o biasmo, secondo che meglio o peggio ha fatto la parte sua; cosí si vede essere gli uomini, nel loro nascimento, vestiti di abiti variati da chi regge l'Universo, ove ciascuno viene a rappresentarsi, operando o come sa o come vuole, tanto che la favola della vita giunga al suo fine, e poi, spogliato, ogni uno se ne ritorna ignudo sí come venne, rapportando lode o biasimo, o per dir meglio premio o punizione, secondo che ha meglio o peggio operato nello stato et nella profession sua. Ma perché non tutti gli uomini sono abituati a recitare in un medesimo tempo in una istessa favola – poiché altri intervengono oggi ne' spettacoli tragichi, altri dimane ne i comici, altri solo nelle farse o nelle egloghe od in simili cose pastorali sono introdotti, altri poi nelle rappresentazioni mimiche et altri nelle satiriche hanno talvolta il loco – avviene che sempre ciascuno (volendo) può essere spettatore di molti, et dalle azioni de gli altri (se egli è prudente) può ritrar utile et piacere insieme, facendosi tanto occorto con l'esempio de gli altri che, sempre che occorra poi a lui fare sopra questa scena mondana spet-

tacolo a gli altri, lo faccia in modo che gli Arghi et i Momi che continuamente lo insidiano, non trovino loco da biasimarlo. A questo fine senza alcun dubbio devono tendere tutti gli spettacoli scenici, et questo principalmente è lo scopo di tutte le tragedie et delle comedie che per onesto trattenimento nelle ben regolate città ci si rappresentano: cioè scoprire le virtù che si abbiano ad imitare et i vizii per fuggirli et riprenderli, facendosi con tali essempli esperto ciascuno del modo con che si ha a governare nelle sue azioni. Se tanto hanno dunque di autorità le cose sceniche (delle osservate parlo), che possono nelle nostre bisogne renderci espertissimi; anzi, se tanto sono pregiate, che tutto il mondo insieme altro non è che una scena od un teatro ove si fa continuo spettacolo delle nostre azioni, mi par assai degna questa facoltà scenica di essere trattata molto piú curiosamente, et con discorso piú particolare di quello che sin ora si sia fatto da' scrittori antichi o moderni; ond'io (non però con pensiero di soddisfare intieramente, ma piú tosto con animo di incitar altri a supplire ov'io sarò manchevole) ho giudicato non esser vana fatica il raccogliere questi ragionamenti che da alcuni amici miei furono fatti, non ha molto, intorno a questa materia. Et sí come cotali discorsi furono familiarmente trattati da persone che non fanno professione né di retorichi né di letterati, cosí io, senza alterarli in parte alcuna, gli ho voluti lasciare nella lor purità naturale, giudicando che molte volte piú diletta et di piú loda sia degna una mediocre proporzione di bellezza, che si conosca essere naturale, che un ornamento di maggior vaghezza, che si vegga essere artificiale. Con quel principio dunque con cui ebbero origine questi quattro dialoghi, et con quello istesso metodo et fine con che furono familiarmente trattati da persona, come già dissi, che non fa professione di poeta né di oratore, li mando a Vossignoria Illustrissima, acciò che con lo splendore del suo nome et con la candidezza delle sue rare qualità sia in parte illustrata la non ben chiara condizione di colui che, sotto nome di « Veridico » ragionando senza pompa di parole et senza gonfiezza di stile, ha piú caro esser tenuto sincero et officioso che arguto od ambizioso, per non dir dotto et virtuoso.



DIALOGO PRIMO

Interlocutori

MASSIMIANO, SANTINO et VERIDICO

MASSIMIANO – Entriamo, di grazia, qui in casa di Veridico ricamatore, che vedremo a che termine sta la sopraveste e 'l girello¹ ch'io gli fo fare, et ho gran dubbio non l'avere a tempo.

SANTINO – Entriamo, che avrò caro vederla.

MASSIMIANO – Et potressimo veder anco provar, per avventura, la comedia sua.

SANTINO – È dunque sua farina la comedia che si aspetta vedere il martedì di carnevale?

MASSIMIANO – Sua cred'io che la sia, e spero che vedremo qualche cosa di bello, perché egli, in così fatte materie, ha dato di sé bon saggio più d'una volta.

SANTINO – Non mi par quasi possibile che da uno artigiano possi uscir poema degno di lode.

MASSIMIANO – Io vi fo sapere che il costui giudicio non è punto da sprezzare et vale assai in molte cose, et particolarmente nella poesia comica; et, se posso farlo girare a mio proposito, voglio che ne vediate oggi tal esperienza che vi farà meravigliare.

SANTINO – Io l'avrò molto caro.

MASSIMIANO – Eccoci a lui. Bene stia il mio carissimo Veridico.

VERIDICO – Be' venuto il mio signore con la sua compagnia; sedete.

1. *girello*: sopravveste che gli uomini d'arme portavano sopra l'armatura.

MASSIMIANO – A che si tiene de la cosa mia?

VERIDICO – Quei due gioveni che vedete atorno a quel tellàro² ve la promettono finita per domattina, et io ne fo loro la sicurtà, se son bono.

MASSIMIANO – Questo mi basta.

SANTINO – Che abito stravagante è questo che voi cosí di vostra mano rittoccate? Il quale, oltra l'essere molto ricco d'oro, mi par garbatissima et nova foggia.

VERIDICO – Questo, per dirla a voi, ha da esser abito di una Iride, la quale ha da condurre in isteccato alla barriera³ di dominica un gentil cavaliere.

MASSIMIANO – Il cui nome si tace, eh?

VERIDICO – Signor sí, come ad altri taccio anco il nome vostro.

SANTINO – Mirate, signor Massimiano, impresa⁴ bizzarra che è sopra quello scudo?

MASSIMIANO – Io l'adocchiai alla prima entrata, e mi piace molto, però che quel fanciullo alato il quale mostra aver gettato un sassolino nel fiume, vedendo far quelle crespe in cerchio all'acque, par apunto che, mosso da desío fanciullesco, li voglia abbracciare; et il motto che dice « E NULLA STRINGO », oltre all'esser breve et di auttor noto, par molto significante.

SANTINO – Sí, certo; ma non so come si potrà diffendere questa invenzione da color che non vogliono ammettere che nelle imprese si possi far figura umana.

VERIDICO – Con questi cosí scropulosi non m'intrico io; et benché quel cavaliere che l'ha a portare et io che glie l'ho fatta sapressimo in difesa di questo allegar piú d'una ragione, pure a noi basta che con questo alato fanciullo si serve benissimo alla intenzion del gentil-uomo et a lo stato in che egli si trova con la sua dama,

2. *tellaro*: telaio.

3. *barriera*: tipo di torneo, di giostra cavalleresca.

4. *impresa*: rappresentazione simbolica di una linea di condotta, costituita da un motto e da una figura, che si interpretano vicendevolmente.

da la quale non è dubbio che ben sarà conosciuto il motto et la impresa per efficace et giudiciosa.

MASSIMIANO – Io lo credo.

SANTINO – E che nova foggia di ornamenti da capo sono poi quelli che ivi veggio appesi?

MASSIMIANO – Bizzarre et belle conciatore per certo.

SANTINO – Noi non vi dimanderemo già di chi elle siano, ché ad ogni modo voi non lo ci direste, ma avrei ben caro sapere se hanno a servire per la nostra barriera, o se pur sono per qualche mascherata.

VERIDICO – Né per mascherata né per barriera son fatte, ma, per dirla a voi come in secreto, hanno a servire per la comedia nostra, la scena de la quale si finge essere Costantina, et parte di quelle donne vanno vestite alla greca con di cosí fatti abbigliamenti in capo.

MASSIMIANO – Mi par mill'anni che giunga quella benedetta sera, dove spero vedere et udire, come disse il poeta, cose sopra natura altiere e nove.

VERIDICO – Io vi ricordo che voi burlate un vostro servidore molto affezionato, burlando me.

MASSIMIANO – Affé, da quello amico ch'io vi sono, ché con tutto il core lo dico; come pur dianzi, insieme venendo, ne ragionavamo anco fra noi, afirmando che tal saggio si è avuto de l'ingegno vostro (e massime in cosí fatte cose) che ci assicura di dover vedere, come ho detto, cose non solo bellissime, ma inusitate et nove. Ma lasciamo ire. Potressimo noi, per favore, veder provar oggi la comedia vostra?

VERIDICO – Oggi signor no, che non si è dato ordine ai recitanti di essere insieme, et il ridurli sarebbe non solo difficile, ma al tutto impossibile.

MASSIMIANO – È da credere, perché so quanta fatica si dura a mettere uomini insieme, anco dapoi che se ne sia dato ordine; ma fateci almeno favore di trattenerci, cosí disegnando, mezz'ora, ché non sappiamo ove andare, dicendone sopra questa comica facultà qualche vostro bello avvertimento.

VERIDICO – Come sarebbe a dir che?

SANTINO – Che cosa sia comedia, secondo il vostro parere, chi ne fu primo autore, a che ella serva, se de' esser in versi o in prosa, perché sia divisa in cinque atti, et altre cose simili.

VERIDICO – Queste cose sono per me tanto più difficili, quanto più fin ora ho veduto autori che, parlandone, ne hanno più confusamente trattato. Et io per me, se ne avessi a ragionare per compiacervi, mi protesto che non vorrei ripetere se non poco di quello che altri ci hanno scritto sopra; non perché io sia tanto temerario che non approvi le sentenze de' più savii di me; ma perché mi parrebbe fatica gettata il ridir quello che altri hanno già detto, parlando della disposizione de le favole et di tutte le sue parti, del decoro di esse et de' suoi avvertimenti; le quali cose, dico, tralasciar vorrei in buona parte, sapendo io di ragionar con persone espertissime e d'ogni virtute ornate.

MASSIMIANO – Senza cerimonie, di grazia, non vi gravi trattenerci su questi ragionamenti per questa breve ora che di ozio ci vien lasciato, che lo riputeremo a piacere et ve ne serberemo obbligo.

VERIDICO – Obligo no, che è mio debito in tutto compiacervi, et poiché, pregandomi, questo mi comandate, eccomi disposto rispondere a quello solo che mi chiederete, quantunque io mi conosca al tutto inabile di poter satisfarvi intieramente.

MASSIMIANO – Per troncar le cerimonie, dicendo solo che sufficientissimo vi conosciamo, vi adimando prima (seguendo per ordine i quisiti del Santino) che cosa sia comedia et di onde ella abbia la sua origine?

VERIDICO – La comedia, secondo la sentenza de' più savii, non è altro che una imitazione ovvero esemplar ritratto de la vita umana, dove si hanno a tassar i vizii per fuggirli, et ad approvar le virtù per imitarle, ne i modi che più distintamente dichiareremo poi che avremo dimostrata l'origine di essa et i modi con che ella fu introdotta. Vogliono dunque alcuni che i villani di Atene fossero quelli che prima diedero la norma del recitare, conciosia che, oltraggiati da i lor superiori, non avendo con che altro vendicarsi, andavano uniti la notte su per i canti delle strade pubbliche, dicendo male

*Che
cosa sia
comedia.*

*Origine
de la
comedia.*

de i loro oppressori⁵; et la cosa era ridotta a tale, che molti, vaghi di udir dir male d'altrui, vi concorrevano, come alle veggie⁶ piacevoli oggi si concorre a conversare con amoroze donne et con giovani virtuosi; ma perché in questo sono varii i pareri e poco mi cred'io che importi il sapere chi prima per recitante comparisse, dovendosi più tosto investigare chi primo fosse che con auctorità et giudizio componesse cosa atta et degna da recitarsi, mi ricordo aver altre volte sopra questo sogetto esplicata una mia stravagante opinione (per non lasciar tutta la riputazione a i mendaci greci, usi sempre d'usurparsi la gloria altrui, aplicandosi le invenzioni di molte arti et virtù delle quali si ha chiarissima notizia, per le più vecchie et divine istorie, essersi trovati da molto più antichi di loro); e dico per mio parere, più per modo di discorrere che per voler affermare che così sia, che, sí come i moderni volgari, per quello che si vede, da Livio Andronico, il quale si dice essere stato tra' latini il primo, e poi da Plauto e da Terenzio hanno ritratto l'uso dello scriber comedie, et questi et altri romani da Aristofane et da Menandro, o forse da Eupulo, più antico tra' greci, lo impararono; così a me pare di poter dire che quelli da gl'antichissimi e sacri scritti ebraici possino aver appreso il modo da introdurre varie persone a ragionare insieme, imitato poi da Platone, et di onde la comedia ha poi ritratta la sua origine prima, non trovata a caso da persona rozza, come voglion alcuni dir anco che fosse introdotta la pittura (naturale germana della poesia); della qual arte si narra che uno di quei primi rustici pastori, stando con la sua greggia al sole et vedendo l'ombra d'un capro impressa in terra, cominciò, giocolando co'l suo bastone, a segnar nell'arena i contorni di quell'ombra, di onde ebbe principio quella bell'arte che è sí grata imitatrice de la natura. Non fu, dico (al parer mio però), né a caso, né da rusticale intelletto trovata la comedia, che altro non è che una imitazione o ritratto de l'umana vita; ma con divino proponimento posso credere che di es-

*Inventori
de le
comedie.*

*Origine
de la
pittura.*

5. Il de' Sommi si riferisce alla teoria aristotelica sull'origine della commedia dalla farsa megarese.

6. *veggie*: veglie.

*Mosè
diede la
norma
de le
comedie.*

sa ci fu data la norma primieramente dal sublime ingegno del celeste legislatore Mosè, esperto duce de' Giudei, il quale, dopo che egli ebbe scritto i suoi cinque libri della legge divina espostagli da l'oracolo, anzi dalla bocca stessa di Dio ottimo, in cinque mille cinquecento e cinquanta versi, scrisse poi, come appresso gli ebrei è manifesto, la elegantissima et filosofica tragedia di Iobbe, di cinque soli umani interlocutori; la quale, se ben forse non fu composta a fine che si dovesse rappresentare in scena (benché piú volte poi vi sia stata rappresentata), fu però descritta in modo di colloquio o ragionamento trattato da piú persone, di onde facilmente si può giudicare esser ritratto l'uso d'ogni poema atto a spettacolo scenico. Potrebbe ben credere alcuno per avventura esser vero che le prime cose recitate in lochi publici fossero (come costor dicono) colloqui rustici et contadineschi, poiché di questo rende qualche indizio il nome scena, che da « scigni »⁷ forse deriva, il che tanto suona in greco quanto in volgare italiano « frondoso », argomentando che di frondi intessevano quei lochi dove volevano recitar quelle prime genti i primi rusticali lor concetti, di onde vogliono che avessero poi origine le satire et le egloghe pastorali. Ma perché « scèhonà » suona nell'ebraica favella quanto « contrada » o « strada dove siano molte case di vicinanza », mi si fa piú verisimile che anco prima, da persone civili, in loco abitato, fosse rappresentata alcuna cosa in publico, con aparati assai conformi a quei che si costumano al presente (de i quali aparati voglio che ragioniamo anco a piú comodo, piacendo a Dio); et a maggior fermezza di quanto ho detto, testifico aver tradotto io dal caldèo una antichissima operetta, intitolata « Corso della vita », nella quale s'introduce un giovinetto inesperto accompagnato da l'Angelo Costode, il quale con brevi ricordi, ma arguti et misteriosi, lo essorta a bene vivere, e lo conforta a contentarsi d'andar adorno di quel solo abito di bisso⁸ candidissimo e schietto di che l'Angelo dimostra averlo vestito; et il giovene, assai ben disposto, par

*Scena:
perché
così si
noma.*

*Favola
tratta dal
caldèo.*

7. *scigni*: l'etimologia proposta dal de' Sommi è inesatta: evidentemente egli allude in modo approssimativo alla parola greca *σκιά*, ombra.

8. *bisso*: tela finissima di lino orientale, usata nell'antichità.

che lo segua; ma, subito ritirato da 'l tentatore, che con aspetto piacevolissimo se gli appresenta (ascondendogli le parti di dietro mostruose et orrende) par che si lasci alettare da le sue lusinghe et vestire di abiti boriosi et superbi, del che accorto l'Angelo migliore, lo riprende, et egli, ravveduto, parte ne lascia; indi, novamente dal tentatore sobornato, se ne riveste, appigliandosi alle delizie del mondo et ai piaceri aparenti, et finalmente, dopo lungo contrasto, per conforto de l'Angelo bono, il quale lo fa mirare in uno specchio, ei riconosce se stesso; dove, pieno di stupore guardando, si accorge esser quasi in un volger d'occhio invecchiato; et penitente, tutti quegli abiti dannosi si spoglia; quindi, con una santa et divota orazione glorificato, par che tutto a Dio si renda. Il che con tanta felicità et con sí bel modo è al suo fine condotto, che non si può creder altro, se non che fosse composta per rappresentarsi, et rappresentata forse anco in loco publico. Onde da questa et da molte altre conietture, argomento io che antichissima debba essere l'invenzione della comedia, e piú assai che da' scrittori greci non ci vien persuaso, sí che, per non uscir di proposito, torno a dire per mio parere che non credo ingannarmi affermando che dal poema di Iobbe da me alegato (piú antico senza dubbio che nessuno altro di cui si abbia notizia) debbano aver ritratto i primi poeti l'uso delle comedie, et crederò anco che di qui possano aver cavata la legge, piú da gli antichi osservata, di far le tragedie ritratte da vere et antiche istorie; presupponendo (come molti hanno affermato) che la istoria di Iobbe sia verissima anco nel senso letterale. Ma perché alcuni si sono dati a credere che quel santo poema fosse divino sí, ma fabulosa invenzione per introdurvi tutte le opinioni de' filosofanti (come in effetto vi sono) et per giovare con quello a gli uditori (il qual giovamento dovrà esser lo scopo d'ogni poema scenico), però, seguendo anco il parer di costoro, par che si conceda il tessere le tragedie con il filo ancora di qualche misteriosa favola che sia nota, sotto cui si conosca complicato non solo il senso morale, ma anco lo spirito teologico; et benché sia parer d'alcun moderno essere lecito al poeta invenzionare al tutto il sogetto d'una tragedia (come par anco che accenni Aristotile nella

*Tragedie
tratte da
istoria.*

*Tragedie
tratte da
favola.*

poetica) non nega egli però che, con più ragione, non gli si debba ricercare l'istoria, e quando altra cagione non vi fosse, questa dovrebbe bastare: che sapendo lo spettatore che la rappresentazione ha origine da la verità, si moverà più a terrore et a compassione ne i successi terribili et esemplari di quella; et essendo maggiormente commosso, purgherà più l'animo da i vizii, traendo più profitto da gli esempi, come cose considerate per vere. Le quali tragedie dovranno esser espresse, così nelle azioni come nelle testure⁹ delle parole, sempre con concetti tanto più alti et tersi che le comedie, quanto la maestà regale eccede lo stato popolare; ma però nel lor grado ambe sempre intente a leggiadri documenti et a gravi sentenze, dove si impari il bene et moderato vivere, sotto figmenti¹⁰ egregi et fatti esemplari. Il che indifferentemente ha da esser lo scopo d'ogni tragico et comico poema, in qual si voglia idioma rappresentato o descritto. Né in altro hanno da essere variate tra loro le comedie et le tragedie, se non che di queste i principali interlocutori hanno ad essere persone regali et con maestà introdotte a gravi ragionamenti et a fatti terribili, con stile conforme alla lor grandezza; et nella comedia (che è solo uno esemplar ritratto de la vita civile) non vi si ha da introdurre per principali nel soggetto altro che cittadini onorati, con civil maniere introposti et con stile non dissimile alla natura loro, tassare i vizii et essaltar le virtù, cangiando la parte terribile del tragico nella piacevole leggiadria naturale del comico, il quale ha insieme da giovare con gli esempi, et da dilettere con le arguzie et con le piacevolezze.

SANTINO – Se solo in queste parti, o simili, sono differenti, o per dir meglio, sono variate fra loro queste due sorti di poemi, quale è la cagione che di molte cose si concede nell'uno, che nell'altro è tassato per errore?

VERIDICO – Come che?

SANTINO – Non è egli primieramente proprio de le tragedie aver mesto fine, come è delle comedie lo averlo sempre lieto?

9. *testure*: tessitura, disposizione, ordine.

10. *figmenti*: fingimenti, finzioni.

*Differenze
de le
comedie
et de le
tragedie.*

*Utile
e diletto,
intenzione
finale
de le
cose
sceniche.*

VERIDICO – Signor mio no, ché il fin lieto o il doglioso non è quello che dà al poema il nome di tragico o di comico, ma sí ben la qualità de i personaggi introdotti, et gli accidenti che per entro vi occorrono. Anzi si trovano delle tragedie che hanno il fine consolato (come consolato è nell'ultimo il poema di Iobbe, benché dal principio gli occorra tanti danni, ruvine et morti); dico adunque, insieme co i migliori autori, che non si può ascriver per legge neccessaria nelle tragedie il fin doglioso; la qual cosa ha indotto alcuni a creder che le morti et le stragi non si proibiscino per altro nelle comedie, che per non vi esser introdotto persone a cui per propria autorità concesso sia il poter fare d'altri e di sé quel che gli piace, sí come è ammesso a i personaggi che nelle tragedie hanno le parti principali.

SANTINO – Dato et non concesso che sia pur vero, come dicono questi tali, che tanto sia proprio della tragedia, quanto lece a re o gran signore – sí come anco sarà concesso nelle comedie quel solo che si ammette a cittadini privati – noi vediamo pur anco nondimeno che nelle cose che non dependono dalla varietà de gli stati sono anco tra loro questi poemi differenti.

VERIDICO – Et in che?

SANTINO – Come sarebbe nel far comparir in scena una vergine ingenua a ragionare, il che nelle comedie osservate¹¹ par viziosissimo et pur nelle tragedie generalmente si ammette.

VERIDICO – Et questo anco dalla varietà de gli stati de i lor personaggi depende. Et è cosa facile da risolvere, quando vogliamo ridurci alla mente quali debbono essere le azioni de i cittadini, e quali quelle de i re o de i principi. Dico quali debbono essere et non quali elle siano, perché sempre il poeta ha da rappresentare le cose (come dice Aristotile) nel più perfetto modo che li sia possibile; dove (poiché a proposito mi viene), in modo di digressione, mi giova il dirvi che a questa osservazione, più che ad ogni altra cosa, bisogna che miri il poeta, però che se egli non darà il suo

*Non
introdur
vergini in
scena
a parlare.*

11. *osservate*: attente alle regole.

più perfetto et naturale essere a tutti i personaggi che egli vorrà introdurre, invano si potrà persuadere di far cosa degna di lode. Ma li bisogna applicare ad ognuno (come ben n'insegna Orazio nella sua poetica) le qualità che sono proprie dell'età, del grado et della professione sua, et dello stato anco in che ciascuno si trova, nel modo più degno di imitazione. Bene fecero dunque gli antichi a torsi per legge di non lassar uscire, nelle comedie, una vergine in scena, acciò che con tale essemplio non si desse baldanza alle figliole de i cittadini (le quali hanno da star ritiratissime) d'uscir di casa o di favellare in publico; il che non si vieta così ad una figliuola d'un principe, però che si ha da giudicare che pochi siano quelli che, temerarii, ardissero tentar l'onore di una tale, atteso che egli è cosa chiara che dove da principio manca la speranza, non vi può fare le sue radici amore; il quale amore, per opinione universale, ha origine da una certa agguaglianza che si conosce tra l'amato et l'amante, o di sangue, o di costellazione, o di stato; et dove è disuguaglianza, si conclude non vi poter esser amore, parlando però generalmente. A le nate di regal sangue adunque, si potrà conceder l'uscire et parlare in istrada, sí perché lo stato loro le fa più libbere, et molto più perché non si presume che vi possa essere chi sturbi l'onestà loro, non vi essendo ordinariamente personaggi (se non lontani, e pochi) proporzionati al grado loro. Ma alle figliole de' cittadini non sarà già concesso, perché hanno infiniti nella città di conformi et simili al lor grado, onde sono sospette nell'uscir ancor che non ne seguisse alcuno effetto vizioso; et chi ama l'onore, ha da fuggire l'occasione di poter essere infamiato, benché a torto. La comedia dunque, che ha da dar boni essempli, non dovrà lassar dir parola né far atto ad alcuno, che sia contrario al grado et alla qualità sua, et però dico che, quantunque non par che si sconvenga introdurre come sarebbe, per grazia di essemplio, un servo malizioso et astuto, una fantesca baldanzosa et scaltra, un parasito adulatore et bugiardo, un vecchio sospettoso et avaro, sarebbe però vizio intollerabile l'applicar cotali difetti ad un giovane gentiluomo, ad uno studente nobile, ad una damigella onorata, o ad uno antico et saggio padre di famiglia. Ben è vero che si

*Origine
d'amore.*

concede anco, et riesce leggiadrissimo, quando, per tassare uno errore, s'introduce un personaggio qualificato, che di quello machiato sia, come sarebbe se per tassare un mal uso de' nostri tempi (a' quali sopra tutte le cose bisogna aver rispetto) si introducesse un medico, o vogliam dir un maestro da ricette, il quale facesse più stima d'uno scudo che de la salute d'un uomo, aspirando sempre più al guadagno che a far una cura onorata; ovvero se si introducesse un dottore di legge a tradire un suo cliente, corrotto dalla parte; o un vecchio che, per amore ribambito, facesse qualche sciocchezza, o cose altre simili satiriche, le quali non solamente sono lecite, ma hanno molto del leggiadro, quando sono tirate in modo di dannar il vizio, o scoprire le sceleratezze, per far accorto l'uditore. Et per concluder dico che bisogna avvertire di dare il suo naturale alle cose, et sempre a fine che sia giovevole, altrimenti si darebbe nella matematica di Marcone, che era zero via zero un tondo.

MASSIMIANO - Da questa naturalità che voi dite, hanno forse cavato gli antichi comici, per osservanza, il non voler che più di tre ragionino insieme in scena, volendo, se vi sarà il quarto, che pochissimo parli, perché non è naturale che tumultuosamente si ragioni tra le persone civili.

*Perché
più di
tre non
parlano
in scena.*

VERIDICO - Così è veramente, et di qui tolser anco il precetto di non voler che alcuno si travesti in scena, però che non ha del verisimile che uno, il quale vuol cangiar i panni per non essere conosciuto, o per qualche altro suo secreto effetto, lo facci in loco publico. Et, per questa cagione medesima, uno amico nostro moderno si ha tolto per legge in una sua nova comedia che nessuno de gl'interlocutori suoi facci di quei lunghi ragionamenti da per sé, concedendo solamente ad alcuno di essi che, in modo di motto o di minacci, dichii quattro parole alla sfuggita; et suol dir questo galantuomo che, sí come è riputato a vizio che uno istrione, stando in scena, volga il suo ragionamento a gli spettatori, perché quelli non sono sempre dove finge di esser il recitante, così li pare isconvenevole che uno, il qual si finge essere in una strada publica, debba con lunghi soliloquii alzar le voci fuor d'ogni na-

*Perché
non si
travesta
in scena.*

*Avverti-
mento
d'uno
poeta
moderno.*

*Perché
non si
parli
con gli
spettatori.*

tural costume et, lontano da ogni civile creanza, parlar come pazzo da sé solo, non avendo auctorità, come si è detto, di parlar mai con gli uditori.

MASSIMIANO – Fin qui mi par che voi abbiate satisfatto benissimo al primo intento nostro; et oltre a gli altri avvertimenti, abbiamo imparato in somma l'origine della comedia, quello che ella si sia, et come ci ha da servire per riprender i vizii et insegnar le virtuti. Resta ora che ne dichiarate il parer vostro circa alla testura di essa: se vi par ch'ella abbia ad esser descritta in versi o in prosa; ché delle rime cred'io che non occorra parlare, essendo comune opinione che elle siano improprie per questo così fatto poema.

VERIDICO – Sopra questo sono diversi i pareri, et ogni uno fa bene le sue ragioni con auctorità et essempli. Il dotto Bibiena¹², che per aventura fu il primo che desse alla scena comedia volgare, che si potesse veramente chiamar comedia, compose la sua « Calandra » in prosa, et non senza ragione, però che, se tanto sarà tenuta più bella una comedia (presuponendola sempre sentenziosa et di intiero soggetto), quanto più sarà imitatrice del naturale, et quanto più, ingannando gli uditori, li farà parer di vedere succedere in effetto, a caso, quello che l'uomo s'ingegna di rappresentarli in atti, a studio; tanto più dunque sarà suo proprio l'esser tessuta in prosa che in versi, però che ben si sa che nel parlar familiare non si osserva numero di sillabe, et per diligente che sia lo istrione, non può far che recitando il verso, non sia spesse volte per verso conosciuto; per il che anco molti hanno tassato nelle prose alcune clause¹³ che hanno numero de' versi, che i componitori impensatamente vi lassano qualche volta. Il giudicioso et veramente unico Ariosto poi, (le cui comedie hanno forse il primo loco tra le composte in questa lingua, ancor che non siano molto ridicolose, come par che solo apetisca oggidí il vulgo), benché stesse un tem-

12. *Bibienna*: Bernardo Dovizi, detto il Bibbiena (1470-1520), cardinale, letterato e autore drammatico, la cui unica commedia, *La Calandria*, rappresentata la prima volta il 6 febbraio 1513 alla corte di Urbino con le scene del Genga, e ripresa più volte, fu fra le prime e più famose comedie rinascimentali.

13. *clause*: clausole, cadenze.

Se alle comedie convenga la prosa o il verso.

Comedie de l'Ariosto.

po in questa opinione, cangiò poi consiglio; e tutte le sue comedie, già in prosa composte, ridusse in versi sciolti, et così anche lo illustre signor Ercole Bentivoglio¹⁴, che è di quello elevato ingegno et di quella auctorità che sa il mondo, ha voluto dar sempre alle sue comedie il verso; tutto, cred'io, non tanto per imitar gli antichi latini et greci et ebrei, quanto per parer loro che, a voler che questa così bella et utile invenzione avesse nome di poema perfetto, bisognava che avesse la gravità et l'armonia del verso. Et nel vero (a considerarla in certo modo generale) par che a bonissima ragione si appigliano. Ma, venendo a più particolare investigazione, dico che bisogna discorrere di che natura fossero o siano i versi di quelle lingue, et quelli particolarmente co i quali sono descritte le lor comedie, et da l'altra parte, esaminare di che qualità siano i nostri volgari; et questo veduto, si conoscerà manifesto che quelli sono comodissimi a' componimenti comici, et che i nostri sono troppo mal atti a tal poema, et la principale cagione è che il nostro verso di undeci sillabe, contrario a' latini, a' greci et ebraici, corre troppo veloce a terminarsi con un certo suono continuo, talmente che non si può fuggire che in esso non si conosca una certa catenatura et risonanza, che affettazione chiamar si potrebbe, rispetto al ragioner domestico che comunemente si costuma; la qual cosa conosciuta anco da i prealegati auctori, et più da altri bei spiriti moderni, si son condotti (per allontanarsi da tal difetto) a servirsi nelle comedie del verso sdruc-ciolo, il quale ha più del languido nel fine et, legandosi con più tenerezza al seguente, par più conforme alla prosa et al ragionare comune. Ben è vero che non si è trovato né si trova ancora autore di auctorità che, nelle tragedie, abbia voluto ragionar altrimenti che in verso; né io per me consiglierai alcuno a cangiar quest'uso, né che della prosa in tai poemi si valesse, perché, in vero, il verso è più conforme alla gravità con che hanno da esser ordite le tragedie, poscia che la maestà, che seco aporta la presenza d'un re o d'una regina, o d'altri personaggi di quella auctorità che si in-

Comedie del signor Ercole Bentivoglio.

Tragedie: perché sempre in versi.

14. Ercole Bentivoglio (1506-1573), cardinale, autore di satire, di tre comedie, *I Fantasmí* e *Il Geloso* edite a Venezia nel 1544, *I Romiti*, perduta, e di una tragedia, *Arianna*, anch'essa perduta.

Averti-
menti
sopra
i versi.

troduce principalmente nelle tragedie, par che ne insegni che similmente il lor parlare debba essere piú pesato et numeroso che quello di un uom del volgo. Ben dico che dovrebbe il poeta avvertire, con tutto questo, prima al generale avvertimento che è di impire piú che può tutti i versi di consonanti, et non li lassar aspreggiare con le spesse vocali, et appresso dovrebbe usar deligenza in non fare che il fine d'ogni sentenza andasse sempre a finire nel fin del verso, per non cadere in quella severa locuzione et in quella noiosa risonanza, che nelle comedie è già dannata, et nelle tragedie sarebbe noiosissima; perché lo scavezzar¹⁵ sovente i versi (ma che restino però armoniosi et leggiadri), oltra che par che le dia sempre piú de l'altiero et del grave, se ne trae anco questo utile: che, nel recitarli, vi resta la facilità della prosa, la quale, mista con la maestà del verso, riesce oltre modo gioconda et graziosa; et questo dico perché, essendo il fine delle tragedie, come anco delle comedie, il deversi non solamente legger su i libri, ma appresentarsi anco in scena, bisogna che il poeta abbia giudicio nell'introdur cosa et descriverla, in modo che riesca con gli effetti et con le parole non meno. Però che il poeta comico poco grato riuscirebbe ne' suoi componimenti, se non avesse i recitanti sufficienti da rappresentarli; de i precetti de i quali, come parte importantissima, voglio anco parlarvi, a Dio piacendo, e medesimamente voglio anco che ragioniamo de gli aparati, poichè la scena, come si suol dire, è il cimento delle comedie, et molte cose saranno belle da leggere che a doversi rappresentare riescono poi insipide; et cosí anco per lo contrario. Et perché questa è cosa di piú importanza che altri forse non crede, poichè mi è venuta occasione di toccarne, mi voglio far piú avanti con uno essempro, et dico che il Boccaccio ci dà molto saporitamente a leggere in prosa, tra le altre sue novelle, la favola di Calandrino, al qual Bruno et Buffalmacco danno a credere che egli sia invisibile per la elitropia che ei pensa aver trovata, et con mille bei motti, lo vanno co' ciottoli percotendo, il che riesce leggiadramente a leggerla. Ho poi veduto rappresentare una simile novella in scena, tessuta di

15. *scavezzar*: rompere, mandare in rovina.

versi sciolti, la quale è riuscita sgarbatissima, sí perché la consonanza de i versi la faceva parere una cantilena, et sí (et molto piú) per la astrazione del soggetto, mal atto da rappresentarsi in fatti; perciò che l'occhio de lo spettatore, che pur vedeva quel sciocco (il qual pensava di non esser veduto), non li lassava credere che colui fosse cotanto mocicone¹⁶, che si pensasse di essere invisibile; onde si toglieva, ne i duoi capi principali, la naturalità alla favola, la quale, come è priva di quella, si può dir priva de lo spirito. Et per questo ben ci amonisce il gran maestro de la poesia, a dever piú tosto far raccontare le cose che hanno de lo impossibile, o che non sono naturali, che volerle introdur in effetto ne i corpi de' nostri componimenti. Onde, per concludere, mi pare che sí nelle parole come ne gli atti, bisogna servirsi di quei modi che riescono piú naturali et piú leggiadri; et però anco giudico (sí come ho detto) che nelle comedie sia da seguir la prosa, come piú naturale de i ragionamenti familiari, et che nelle tragedie non si sconvenga il verso, per aver esso piú maestà et altezza, conforme alla qualità di tal poema. Ma che sia però sí fatto il verso, che nel recitarlo abbia qualche convenienza con la prosa.

SANTINO – Già avete dato una stessa origine et una medesima intenzione di fine alle tragedie et alle comedie, volendo che ambe nel lor grado insegnino con belli essempro le virtù, mettendo in exoso¹⁷ il vizio; ora a me pare che nella lor testura le vogliate pur far troppo differenti, dando a quelle il verso et a queste la prosa.

VERIDICO – Anzi poca è questa differenza, perché finalmente sono tutte parole collegate insieme, sí quelle della prosa come quelle del verso; se non che questo, per essere in certo modo piú numeroso et armonioso, par anco piú conforme (come ho detto) alla maestà d'una regale istoria; et quella, per esser piú corrente et comune, par piú atta alla familiarità di una favola popolare. Ma avvertite ch'io presupongo però che la prosa anco sia sempre nel suo grado di quella perfezzione che ha da esser il verso come verso, perché non è dub-

16. *mocicone*: sciocco, persona che ha sempre il naso pieno di moccio, o che ostenta una spavalderia ridicola.

17. *mettendo in exoso*: mettendo in cattiva luce, rendendo odioso.



bio che anch'ella ha da correre sopra i suoi piedi con vigore et con leggiadria, et non d'andar zoppa né languida, atteso che ella ancora ha la sua arte et le sue osservazioni; e quando ella è tessuta con giudizio, si sente molto ben rissonare con numeroso concento, non meno che, nel suo grado, rissuoni un ben ponderato verso.

*Comedie
di doppio
argomento*

MASSIMIANO – Questa seconda parte mi par intesa anco benissimo, et non credo che vi sia contraddizione. Ora io vorrei (prima che si venisse ad altro discorso) che mi chiariste quello che volevate intendere, quando pur dianzi dicevate che voi parlavate di comedia che fosse di intiero soggetto; vorrei, dico, intendere quale chiamate voi di intiero soggetto, et quale no.

VERIDICO – Di intiero soggetto intend'io quella che contiene in sé doppio argomento, atteso che le comedie di un caso solo, ovvero d'un soggetto semplice, furono appresso a gli antichi poco pregiate, et appo noi sono giudicate di pochissima stima, però che i soggetti duplicati et bene aggroppati insieme tengono gli uditori più desti et senza noia, con la varietà de i successi; et per questa cagione quelle comedie son degne di maggior lode, che ingannano gli spettatori, facendoli credere che un caso debba succedere in un modo, e che poi rieschi in un altro; il che cagiona che ogni uno con più dilettazione sta intento al novo et impensato fine.

MASSIMIANO – A me pare, o Messer Veridico, che fin qui abbiate benissimo compiaciuto al desiderio nostro. Ora ditene, di grazia, circa il partimento della comedia in cinque atti, che parere sia il vostro. Credete voi che ciò sia fatto con qualche appropriata ragione, o pur giudicate che tal divisione sia nata a caso? Et apresso intenderei anco volentieri perché queste parti siano chiamate atti.

VERIDICO – Io sono di ferma opinione che, sí come non fu a caso la comedia trovata, ma, come dissi, per mio parere, ad imitazione di un divino poema introdotta, così anco, non a caso, ma a sommo studio credo che sia stata da gli intendenti in cinque parti divisa; le quali parti (rispondendo prima alla seconda vo-

*Perché si
chiamano
atti
le parti
de la
comedia.*

stra pitizione sotto brevità, per venir poi più diffusamente a trattar della prima) dico che atti si chiamano, le parti di questo poema, per le azzioni che in quelle occorrono, perché, essendo più lodata, come sapete, la comedia motoria che la stataria¹⁸, si può dire che così gl'atti, ovvero i fatti, come le parole siano la materia principale con che si stabilisce questa fabrica; oltreché (sí come io vi diceva pur dianzi) la perfezzione della comedia non consiste solo nell'essere ben descritta, ma bisogna anco ch'ella sia ben rappresentata.

SANTINO – Di grazia, prima che passiate più oltre, dite a me, che non l'intendo, onde deriva il nome di comedia?

VERIDICO – Per quanto dicono i professori della greca favella, comedia vogliono che si chiami da chomi, che carne s'interpreta, et da odí, che sermone significa; ovvero da comos et ode, che canto villanesco vuol dire, per l'origine, ch'io già vi dissi, che da' villani traggono gl'istrioni¹⁹.

*Deriva-
zione del
nome di
comedia.*

SANTINO – E donde trassero poi i recitanti questo nome de istrioni?

VERIDICO – Dicono che gli antichi Toscani, discesi da i Lidii, solevano chiamar hister al giocolatore che atteggiava tanto in lochi privati come su per le scene.

*Perché i
recitanti
si
chiamano
istrioni.*

MASSIMIANO – Con desiderio attendo che ne diciate ora perché sia così, in cinque atti apunto, la comedia divisa, et insieme anco (se non è fuor di questo proposito) perché non premettevano²⁰ gli antichi comici che i lor istrioni uscissero più di cinque volte in scena.

18. *comedia motoria... stataria*: i due termini, mutuati da Terenzio, stanno a indicare la commedia d'intreccio vivace e la commedia di carattere.

19. È evidente che de' Sommi non aveva una chiara conoscenza del greco: delle due etimologie qui proposte, la prima è affatto inesatta, la seconda è approssimativa. È chiaro comunque il riferimento alle due teorie sull'origine della tragedia citate da Aristotile: quella che la fa derivare da *κώμη* (villaggio) e *ὠδή* (canto), e quella, più accreditata, che la deriva da *κῶμος* (baldoria che segue al banchetto) e *ὠδή* (canto).

20. *premettevano*: permettevano.

VERIDICO – Questo precetto è poco osservato anco da gli antichi; pure spero in questo satisfarvi ancora, però che...

SANTINO – Fermatevi mò alquanto, se vi piace: dua, tre, quattro e cinque? Le XVII ore, signor Massimiano, ne chiamano in castello.

MASSIMIANO – Io maledico ora la servitù, e quasi ch'io non dissi peggio, poiché mi si vieta per essa l'intender oggi quello che piú desiderava d'udire.

VERIDICO – Ogni un che vive serve, né ha da dolersi chi serve a signor grato come voi, e che la servitù riconosce. Ve n'andrete dunque dove il vostro ufficio vi chiama, et io avrò caro differir quella parte che ci resta a dirne per dimane, che saranno finiti i ricami vostri; et, insieme con quelli, vi darò la conchiusione de' nostri cominciati discorsi, a Dio piacendo, per satisfarvi in quanto posso, come desidero.

FINE DEL PRIMO DIALOGO



DIALOGO SECONDO dove si rende ragione perché sia la comedia in cinque atti divisa, et qual partimento et proporzione debba aver ogni scenico poema.

DIALOGO SECONDO

Interlocutori

SANTINO, MASSIMIANO et VERIDICO

SANTINO – Ogni ora mi par un anno d'indugio, tanto è il desiderio che ho d'intendere quello che ci saprà dire questo galantuomo sopra la divisione de la comedia.

MASSIMIANO – Eccolo apunto che ivi sotto la loggia si siede ozioso, curandosi i denti per dopo desinare. Bon giorno, Messer Veridico; come la fate?

VERIDICO – Bene, a' servigi vostri. Io so che non bisognava perdere il tempo a stabilire i vostri arnesi, poiché sí tosto sète venuto per essi. Mad eccolivi finiti, et diligentemente.

MASSIMIANO – Eccolo apunto che ivi sotto la loggia si siedi, ancor ch'io vegga volontieri che stabiliti sieno, ma abbiamo sollecitato la nostra venuta acciò che non ci manchi il tempo di udir quello che ci resta intorno alla divisione de la comedia, e di qualche altra cosa anco che vi abbiamo da dimandare pur nello stesso soggetto. Et prima ci direte l'opinion vostra circa la osservazione di alcuni de gli antichi che non premettevano che i lor istrioni uscissero piú di cinque volte in scena (benché questo da' moderni poco si osservi).

*Uscir
solamente
cinque
volte
in scena.*

VERIDICO – Questa opinione de' gramatici si vede esser falsa in generale et in particolare, però che Terenzio istesso (che fu senza dubbio osservatissimo) esce molte volte di questa regola: nell'Andria fa uscir Davo sette volte, nell'Autontimorumenos otto volte, cred'io, che facci uscir Cremete; et in altri lochi forse, ch'io non ho curiosamente cercato, dee far il medesimo. Ma se pure, ad opinione d'alcuno, ciò deve essere osservato, io mi darò a credere che quella ragione che ha fatto

*Perché sia
la
comedia
in cinque
atti
distinta.*

divider la comedia in cinque atti, sia la medesima che non lasciava uscire quei primi comici, più osservati de gli altri, se non cinque volte in scena; però, parlando della sua distinzione, rissolveremo fors'anco tacitamente quest'altra questione. Et dico che nessuno trovo io fin qui, che abbia sopra questo partimento poco né molto parlato; et lasciando anch'io di dirvi quel molto che sopra questo numero quinario dir si potrebbe, quantunque sarebbe in parte a proposito nostro, dirò solo una ragione che mi par molto conveniente, della quale io mi compiaccio assai, che, piacendo anco a voi, io l'avrò caro, et quando no, pigliatela come per un discorso familiare, fatto più con desiderio di ubidire che con animo di poter sodisfare.

SANTINO – So ben io che non possiamo restare se non satisfatissimi; ma non ci lasciate, di grazia, tutto quel molto che accennate potersi discorrere sopra cotesto numero quinario, di quel poco almeno che non è totalmente fuori del proposito nostro.

*Proprietà
del
numero
quinario.*

VERIDICO – Il numero quinario, come sapete, contiene in sé il bino et il trino, o vogliam dire il pari et lo impari insieme; et, perché il pari si aplica alla femina, et lo impari, come più perfetto, maschio si noma, per questo i Pitagorici lo chiamarono numero matrimoniale, et i filosofi gentili aplicarono questo numero a Mercurio, Dio delle scienze, et massimamente della Matematica, Aritmetica, Geometria et Musica. Oltre di questo, si trova che il numero di cinque è il mediatore, o mezzo, di tutto il numero, il quale, come sappiamo, sino a dieci solamente si estende, reiterandosi poi; et però lo chiamano i filosofi numero di giustizia. Questo è il primo che, moltiplicato per se stesso, ritorna in sé medesimo, sí come il circolo, figura perfetta, in se stesso si aggira. Dupplicato poi, fa il numero intiero, sí come il compasso, aperto in una larghezza, forma il circolo di doppia grandezza. Dicono anco che questo numero ha gran forza contra i Demoni et, per quello che si legge de l'occulta filosofia, si trae che egli è potentissimo contra i veneni. Quinario fa naturalmente il suo parto la rondine, la quale ha tanta proprietà nelle cose sopra naturali, che è uno stupore.

*Alcune
proprietà
de la
rondine.*

SANTINO – S'io non temessi interrompervi, ve ne chiederei di qualcuna.

VERIDICO – Io non vi dirò della virtute di certe petrelle²¹, che nascono nel lor ventricolo, né di certe stupende proprietà che hanno le rondini sopra l'amore et l'odio; ma solo vi voglio dire che della sua piuma fanno i magi grandissima stima.

SANTINO – Uno effetto mirabile ho già veduto io in questo ucello, che io credèa certo che di quello aveste a far menzione.

VERIDICO – Et quale?

SANTINO – Io ho forati gli occhi ai rondanini nel nido, ivi lasciandoli; et tornata la madre, et così ciechi trovandoli, con un'erba gli rendè la perduta luce.

*Celido-
nia²²*

VERIDICO – Et questo anco ho udito più volte, insieme con molt'altre segnalate proprietà; ma per non andar più vagando in cose fuor del proposito nostro, vengo a cominciar quel discorso che sopra la divisione de la comedia vi dico aver fatto altre volte, del quale pigliarete quella parte che parrà meglio al giudicio vostro. Et per venirne a capo, cominciando dico che la comedia, come più volte ho riferito, non è altro che una imitazione o essemplio della vita civile, et essendo il suo fine la istituzione umana, chiara cosa è che, quanto più ella avrà convenienza con la disposizione de l'uomo, tanto nel suo essere avrà maggior perfezione. Né mi basta il mostrarvi solamente che questo poema sia esemplare de l'umana vita; ch'io vi voglio far chiari appresso che il suo partimento è misterioso et perfetto, sí come l'uomo è di fabrica perfettissimo. Che l'uomo adunque sia perfetto non solo come umano, ma che partecipa anco del divino, assai chiaro si conosce, poichè egli contiene in sé non solamente le qualità di questo mondo inferiore, ma anco del cele-

21. *petrelle*: piccole pietre, calcoletti che si credeva fossero contenuti nel ventre delle rondini e avessero virtù straordinarie; erano dette anche Celidonia, dal greco *χελιδόνιος*, attinente alle rondini.

22. *Celidonia*: pianta delle papaveracee, prende il nome dal greco *χελιδόνιος*, attinente alle rondini, perché si credeva comunemente che esse se ne servissero per rendere la vista ai loro piccoli, se venivano accecati.

*Micro-
cosmo.*

*Destin-
zioni de
le parti
de
l'uomo.*

*Distin-
zion
quinaria
de la
legge.*

*Cinque
libri
delli
salmi.*

ste et divino; et per questo i greci lo chiamorono microcosmo: per dimostrare che di tutto l'universo insieme, cioè dell'inferior mondo, del celeste et de lo spirituale, in sé contiene; il che si afferma con la autorità delle scritture sacre, dove (oltre molti altri lochi) nel primo del Genesi dice: « et creò Dio l'uomo ad imagine sua »; nell'immagine di Dio creò quello. Vedutosi ora sotto brevità, in generale, che la fabrica de l'uomo è così sublime et perfetta, veniamo alla distinzione delle sue parti, dove vediamo che, sí come cinque sono i sensi nostri, cioè viso, udito, gusto, odorato et tatto; et cinque le potestà de l'anima nostra: vegetabile dico, sensitiva, concupiscibile, irascibile et razionale; così cinque appunto sono le parti estreme di questo microcosmo, le quai sono: il capo prima, l'una et l'altra mano che son tre, et ambi i piedi che son cinque (sí come anco il mondo tutto in cinque zone è compartito); et non solamente ha cinque parti estreme questo corpo umano, ma ogni uno di questi estremi è in cinque destinto. Perché, sí come cinque sono le dita di ogni mano et altrettanti son quelli di ogni piede, così nel capo vi sono cinque parti principali; cioè negli occhi la virtù visiva, nell'orecchie l'udito, nel naso l'odorato, et nella bocca il gusto, che son quattro, et la quinta non dico ch'ella sia il tatto (perché quello è infuso altresí in molte altre membra) ma ben affermo che sia l'intelletto, ultima forma umana, che è nel cerebro²³. Et per ridirla, in somma, cinque sono gl'estremi di questo picciol mondo, et cinque le parti di ogni estremo di esso, come anco vediamo tutto il corpo umano composto di cinque parti principali: ossa, dico, et nervi, vene, cartilagini, et carne. La legge sacra adunque, che è divina et a l'umana generazione da Dio donata, per queste (oltre molte piú secrete cagioni) fu solamente in cinque libri divisa, la quale con cinque punti soli vocali principalmente si pronuncia, et in fronte della quale si vede espresso quel gran nome de Dio che in cinque lettere vien descritto, con il quale affermano i cabalisti essere stato creato tutto l'universo. In cinque libri ancora, et non piú, divise il salmeggiante profeta et gran re Davit il suo divino

23. *cerebro*: cervello.

Saltero non certo a caso, ma a sommo studio, per le ragioni in parte esplicate et in parte ombreggiate solamente. Et se Mosè (imitato poi da Davit et da altri), nel voler introdur quei primi padri nella legge divina et istituzione umana, scorto da lo spirito santo, et di consenso de Dio ottimo, elesse questo partimento (il quale è ritratto dalla divinità, et conforme all'essenza di questo picciolo mondo, come brevemente dimostrato abbiamo), et sí come lo stesso Mosè anco di cinque soli umani interlocutori si serví in esplicare il profittevole et filosofico poema di Iobbe; che potevano piú cercare, o meglio trovare, gli antichi poeti greci et latini, che quella stessa distinzione, in questo utilissimo poema della comedia introdotta a fine solo de insegnar altrui, ma con diletto, quello che seguir si deve et quello che si deve fuggire?

MASSIMIANO – Noi caviamo dunque da questo nostro discorso che la comedia avrà da esser quasi che una imagine, ovvero un ritratto di un uomo perfetto.

VERIDICO – Così affermo, però che, oltre il dever aver cinque atti, come la umana figura ha cinque estremi, et ogni estremo ha cinque parti, ogni atto ha da esser applicato ad uno particolare di questi estremi, dando conferenza al primo co'l capo, al secondo con la man manca, al terzo con la destra, al quarto con il piede sinistro, et al quinto et ultimo con il piè destro, et che tutta insieme sia poi un corpo bene organizzato et unito non senza polsi né senza spirito; il core, anzi l'anima del quale sarà il soggetto che darà vivacità a tutte le sue membra, le quali hanno ad esser proporzionate al corpo e non mostruose né monche.

SANTINO – Qui sí, ch'io vi vorrei piú particolare.

VERIDICO – Eccomi su 'l distinguere: prima, sí come con li sentimenti del capo l'uomo vede, ode, et capisce ogni sua cosa, così nel primo atto de la comedia con la protasi, o vogliam dire argomento e dimostrazione, si ha a far conoscere, vedere, et capire i soggetti principali de la favola; et sí come con la debolezza della man sinistra poco si diffendarebbe un uomo da i sinistri casi, se la fortezza della destra non lo aiutasse a condurre a bon fine le sue imprese, così i travagli et le avversità

*Cinque
interlo-
cutori in
Iobbe.*

*Propor-
zione de
gli atti.*

*Atto
primo.*

*Atto
secondo.*

che hanno da vedersi nel secondo atto d'una bene osservata comedia, troppo mal fine sortirebbono, se con la sua natural disposizione il terzo a piú desto fine non conducesse quasi ogni sua parte; et sí come, camminando per questo mondano deserto, non si ponno fuggir gli intoppi d'infiniti dispiaceri et sinistri precipizii che ci son posti tra' piedi, se la potenza del destro fato co 'l divino apoggio non ci sostenesse, cosí le rovine et le querele che nel colmo de l'intrico, o vogliam dir ne l'epitasi de l'atto quarto, a troppo dispiacevole orrore condurrebbe le menti nostre, se il quinto con la catastrofe e ultimamente con la peripazia²⁴ non ci ristorasse co 'l suo felice fine. Et finalmente poi, sí come il core destribuisce lo spirito a tutte le membra, cosí il soggetto dispenserà le sue sustanze a tutte le parti di questo poema, talché non paia esservi cosa soverchia né oziosa, sí come nel corpo nostro non è membro alcuno fabricato invano.

MASSIMIANO – Noi traemo in somma da queste vostre leggiadre comparazioni, che il primo atto d'una ben tessuta comedia deve essere argomento et narrazione, nel secondo si hanno a vedere varii disturbi et impedimenti, nel terzo sta bene a mostrare che sia adattato ogni cosa, nel quarto si ha poi a mettere in conquasso et in rovina il tutto, ma nel quinto accomodarsi intieramente, et darle allegro et felice fine.

VERIDICO – Cosí è, et che ognuno delli introdotti in essa resti contento.

SANTINO – A bello studio veramente (come dite, et con considerato discorso) si conosce che fu divisa la comedia in atti cinque, et non in piú, né in meno, et crederò che abbiano proibito a gli istrioni il lassar la scena vuota, eccetto che fra questi cinque atti, acciò ch'ella non paia in piú parti destinta.

VERIDICO – Fors'anco che questa è la ragione.

SANTINO – Sí come ogni comedia è partita in cinque atti, et cosí ogni atto si divide in scene, avete voi per aven-

24. *peripazia*: peripezia, dal greco *περιπέτεια*, avvenimento improvviso, che muta il volto delle cose.

tura anco da dirne in quante scene ogni atto si distinguà?

VERIDICO – Le scene hanno incerto numero, tutto a piacere et comodo del poeta. Ben mi par che sia comune parere che in un atto non si ponghi meno di due scene, né piú di nove se ne conta negli autori osservati; però è bene, al mio giudicio, stare in questi termini.

MASSIMIANO – Stante il vostro discorso, Messer Veridico, non mi si negherà già che non sian imperfette quelle favole che, divise in tre atti soli, sono, non so per qual cagione, nominate farse.

VERIDICO – Né quelle anco si chiameranno imperfette per questa destinzione (se nel resto saranno osservate et leggiadre), non variando in altro che in esser di semplice argomento. Ma la comedia di duplicato soggetto et che nella sua rappresentazione, computandovi gli intermedi (di che parlarem poi un'altra volta), deve trattener gli ascoltanti quattro o cinque ore, non è dubbio che troppo noiosa sarebbe, a non vi fare intervallo; et questo partimento quinario come suo proprio giudiciosamente le fu assegnato per le dette ragioni, oltra che era neccessario il destinguerla, acciò che l'intervallo, che è da un atto a l'altro, possa servire al poeta per quattro, sei, et otto ore per atto, che li conviene introporre molte volte da un successo ad un altro, dovendo esser la comedia di varii soggetti implicata. Ma quelle favole che di soggetto et di lunghezza non giungono al grado delle comedie, et con tutto ciò troppa noia aportarebbono senza intervallo, poiché non possono sopportare quella perfetta destinzione quinarie che è sí conforme a l'umana figura, furono compartite in tre parti sole, per accostarsi anch'elleno, quanto il piú hanno potuto, a questa forma umana. E qui bisogna avertire che, quantunque io vi abbia mostrato che la divisione quinarie sia naturale et proprio della comedia, non segue però che quei poemi che non la patiscono tale, manchino per questo di perfezione. Anzi diremo che, quanto a le farse, o egloghe di semplice argomento, stia lor benissimo la distinzione trina, che è conforme anche essa a l'umana forma, la quale si divide pur anco in tre parti, che con i tre mondi hanno similitudine: peroché, dal panico-

Di
quante
scene
conven-
gan gli
atti.

Essere
necessario
il partir
la
comedia.

Favole
di tre
atti.

Atto
terzo.

Atto
quarto.

Atto
quinto.

Non
lassar
vota
la scena
fra gli
atti.

lo²⁵, che diafragma vien detto, fin basso alle gambe, ha conferenza l'uomo co 'l basso mondo; da quella zela²⁶ fin alla gola, ha proprietà con il celeste; et la testa poi, che è la superior parte del corpo, è vero simulacro del mondo spirituale (come ben destintamente potrei mostrare, se facesse ora al nostro proposito il trattarne particolarmente). Oltra che vediamo composto anco l'uomo di anima et di corpo, e poi di spirito che quelle due parti unisce, sí che anco in questo modo verrà la farsa a star ne i termini che sta la comedia, di aver, dico, tanti atti quante parti ha il corpo. Et potrebbesi dir anco, in favore di questo partimento, che le cinque estreme parti già disegnate nell'uomo si riduchino in tre sole, cioè il capo per la prima, ambe le mani per la seconda, et ambidua i piedi per la terza. Et benché paia ch'io mi tolga alquanto di proposito, non starò ch'io non dica che a le satire et alle egloghe è piú dicevole il verso che la prosa, come poemi che hanno per soggetto l'appresentare sotto abiti di pastori et di dei o dee, quella semplicità, purità et piacevolezza de' primi secoli di che favolosamente si fa menzione da' nostri celebrati poeti. Non dico già che non si possa ogni auttore invenzionare da sé novella o favola (purché misteriosa sia) da tesser con quella cosí fatte rappresentazioni, ché anzi affermo, sí come nelle comedie è lecito, che cosí in queste ancora sia tal licenza concessa. Et perché gli uomini di quei tempi si hanno a rappresentare non solo felicissimi per la sincerità loro, ma anco virtuosissimi, et di elevato ingegno, è conveniente farli comparire in scena ornati di certe rare et belle qualità che movino gli ascoltanti non solamente a commendare la sincerità di quei tempi, ma ad ammirare anco la cultezza di quelli ingegni, e la integrità di quegli uomini, sí nelle parole, come nelle azzioni; et però s'egli ha a dar il verso come piú scelto et purgato che non è il comune et familiar sermone, si concede anco introdurre in cosí fatti poemi alcune deità, il che si vieta nelle comedie; benché ne le tragedie anco par che si ammetti (con l'esempio forse di Mosè il quale nella tragedia di Iobbe intro-

*Testure
di satire
et di
egloghe.*

*Deità
introdotte
lecita-
mente
nelle
egloghe.*

25. *panicolo*: pannicolo, cioè diaframma, il muscolo volontario che separa la cavità del torace da quella addominale.

26. *zela*: zella, cioè cella; qui sta a indicare la gabbia toracica.

duce la divinità parlare alcune volte) e questo sarà concesso in cosí fatti spettacoli pastorali, anco a' nostri tempi, senza scandalo della religione, poiché non vi è piú da temere che da cosí sciocche idolatrie l'uomo si lasci ingannare, sendo omai certo tutto il mondo non vi esser altro che un solo Dio, degno di esser veramente adorato et riverito; et questo ho voluto toccare, a confusione di certi ipocratoni, che per far i santocchi, sogliono in cosí fatti spettacoli dannare l'introdurvi i culti di gentili, dicendo che sono di mal esempio; non conoscendo i mascheroni che con cosí profane sciocchezze apunto, si dee giocando scherzare, il che far non sarebbe lecito di cose sacre et divine.

MASSIMIANO – Parlando di questi gabbadio, mi avete ridotto a memoria una opposizione d'un certo scropuloso amico nostro, che non vuol patire che in tutta una comedia vi possa esser un motto, né pur una parola licenziosa, non che disonesta. Onde avrei caro intendere il parer vostro anco sopra di questo.

VERIDICO – Non è dubbio alcuno che, se le comedie avessero ad essere vedute solamente da persone virtuose et saggie, che sarebbero sempre piú lodate, quanto piú fossero da ogni lascivia et da ogni obscenità lontane. Ma perché in numero sempre saranno piú le persone licenziose et macchiate di qualche vizio, che non saranno le ritirate et in tutto virtuosi (l'umor de i quali è anco neccessario assecondare) dico che per questa cagione non sarà al tutto biasimevole lo inserire nelle comedie alcuna volta qualche motto licenzioso perché, sí come è da lodare il medico che ricopri una amara medicina con qualche condimento che diletta al corrotto gusto de l'infermo, cosí non si dovrà biasimare quel poeta che vuol darci, in cosí fatti spettacoli, molti salutiferi documenti, se egli ne va ricoprendo alcuno, qualche volta, con cosa che al corrotto gusto de l'infettato secolo appetisca. Perché finalmente la bellezza delle comedie è che vi sia da trattenere ogni uno (et particolarmente a' tempi nostri), et è neccessario, dovendo elleno al generale servire, dar la sua parte, ma con modestia, ad ogni qualità di persona, et tener desti anco coloro che adormantati si stanno, mentre con dotte sentenze et con discorsi esemplari il poeta s'ingegna di

*Introdur
le deità
vane
de gli
antichi.*

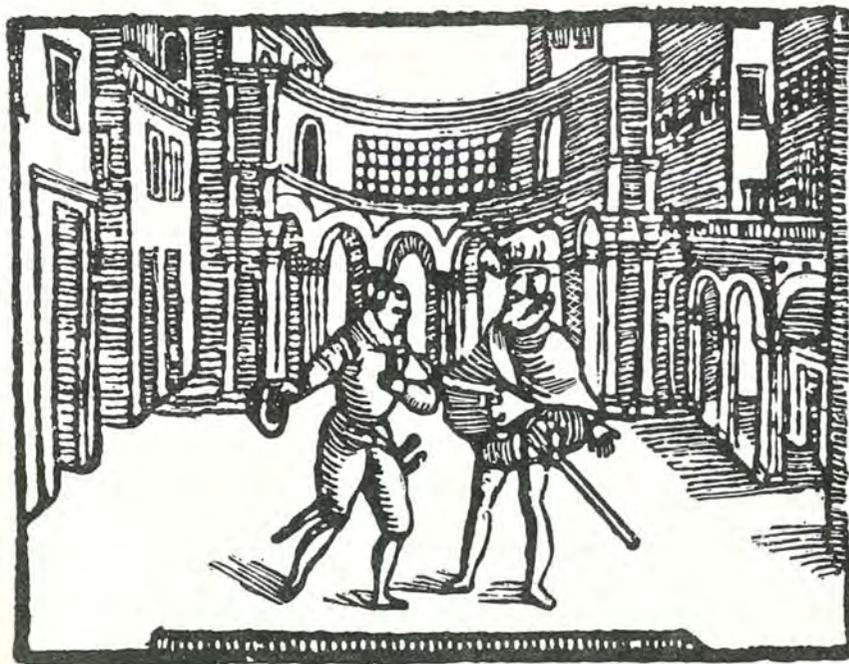
*Motti
licenziosi
nelle
comedie.*

giovare altrui, destandosi poi con risi sfegatati ad un motto poco onesto, o ad una parola poco modesta, nel modo che fa apunto, per suo mal uso, il cane d'un fabbro, il quale dorme all'alternato suono del martello, con il quale il suo patron guadagna il vitto, et si desta poi al suono del dente, che 'l guadagnato pane consuma et frange. Però dico ch'io non tasserei nella comedia qualche particella licenziosetta, come anco non è da biasimare nel corpo umano, da cui ella deve pigliare la sua perfetta forma, perché egli abbia anco le membra vergognose. Ma sí come nelle altre parti (come vi ho detto) la comedia ha da osservare la proporzione del corpo nostro, così dovrebbe far anco in questa, senza dubbio; et tanta parte, e non piú, le si dee conceder di lascivo, quanto è la proporzione delle parti vergognose, rispetto alle altre membra in un uomo; il che osservando, non solamente non perderà la comedia della sua integrità già assegnatale, ma anzi, in certo modo, si potrà dire piú intieramente perfetta. Avvertendo però che, sicome la natura nella fabrica umana ascose quelle parti disoneste, ove piú poteva occultarle, così deve il poeta, in questo umano ritratto della vita civile, celare ogni effetto vizioso. Et poiché sempre l'onesto uso del mondo ha coperte quelle parti, o di panni, o di pelli di animali, o almeno di silvestre frondi, così bisogna avvertire di velar sempre ogni concetto men che onesto con parole mai sempre onestissime. Il che è facil cosa, et da lodarsi infinitamente. Et con questa conchiusionem porrem fine al ragionamento d'oggi.

*Coprir
ogni
lascivia
con
oneste
parole.*

SANTINO – Noi non ci scordiamo che, nel vostro ragionare, ci avete piú volte data intenzione di parlar anco de gli aparati et de gl'intermedii et de i precetti de' recitanti ancora; ma per non vi affaticar piú al presente, tenendo a capitale le vostre promesse, ci contenteremo che ciò faciate a maggior comodo vostro; et con questo vi lasciamo. Addio.

FINE DEL SECONDO



NEL TERZO DIALOGO si ragiona de i precetti del recitar et modi del vestire, e di tutto ciò che apartiene a gli istrioni, con molti neccessarii avvertimenti.

DIALOGO TERZO

Interlocutori

SANTINO, MASSIMIANO et VERIDICO

SANTINO – Se oggi ci sodisfa così bene questo galantuomo, discorrendo sopra il modo di rappresentar le comedie in atti, come ha fatto negli altri suoi discorsi, assai veramente contentar ci potiamo, avendoci egli sempre assegnata qualche ragione a tutte le cose da lui trattate.

MASSIMIANO – Et io me ne aspetto anco di meglio, però che credo che egli abbi guidate più comedie che composte; onde son certo che egli sarà fatto più esperto nel modo del condurle, che nelle proprietà loro nello invenzionarle; mad eccoci a lui.

SANTINO – A noi, Messer Veridico, è paruto mill'anni d'aver desinato, per venire a farci pagar da voi quel debito al quale volontariamente obligato vi sète.

VERIDICO – Voi siate e' ben venuti; sedete.

MASSIMIANO – Vi avremo forse disturbato, essendo voi, per quello che comprendo, intento a conteggiare.

VERIDICO – No veramente, ché questa non è lista di dare, né d'avere; ma anzi è apunto cosa che apartiene al soggetto di che volete che oggi si favelli.

SANTINO – Et come?

VERIDICO – Questa è una lista ch'io fo de gli abiti et altre cose che occorrono a i recitanti nostri, per non mi condur poi isprovveduto a' fatti.

SANTINO – Or noi siam qui, e per far come il pardo²⁷ – al primo salto la preda – cominceremo a dimandarvi

27. *pardo*: leopardo.

del modo che voi terreste, essendo (poniam caso) ricercato oggi dal principe nostro a farle rappresentare una comedia.

VERIDICO – Presupponete voi che egli me ne desse una a suo modo?

SANTINO – Anzi, no; ma che vi desse anco l'assunto di trovarla.

VERIDICO – Prima, io mi sforzarei d'aver comedia che mi satisfacesse, con di quelle osservazioni che dissi principalmente convenirsi a tali poemi, e sopra tutto di bella prosa contesta, et che non fosse noiosa per molti soliloquii, o lunghi episodii, o dicerie impertinenti, per ciò ch'io concorro nel parere di coloro che hanno detto quella comedia esser perfetta che, levandone una poca parte, resti imperfetta. Ma nova la comedia vorrei, se fosse possibile, o almeno poco nota, fuggendo piú ch'io potessi le stampate, quantunque piú belle, sí perché ogni cosa nova piú piace, et sí per esser parer quasi comune che le comedie, delle quali lo spettatore ha notizia, rieschino poco grate, per di molte cagioni, tra le quali principale cred'io che sia questa: che, dovendo l'istrione ingegnarsi et sforzarsi quanto piú può (come diremo) d'ingannar lo spettatore in tanto che li paiano veri i successi che se gli rappresentano, sapendo l'ascoltante prima quello che ha a dire et a fare il recitante, li par poi troppo aperta et sciocca menzogna, et la favola perde di quel suo naturale con che ella ha sempre da esser accompagnata; onde l'uditore, quasi schernito, non solo vilipende lo spettacolo, ma disprezza anco sé medesimo che come fanciullo si sia lasciato condurre a udir, come si dice in proverbio, la novella de l'oca. Il che non avviene cosí delle comedie nove, perché, quantunque l'uomo sappia da principio aver da udir cose non vere, stando però attento alla novità de i casi, par che ei si lasci ingannar da sé medesimo a poco a poco, tanto che gl'assembra di veder in effetto quei successi che se gl'appresentano, se però gl'istrioni saranno bene essercitati come gli si richiede.

SANTINO – Certo, conosco esser vero quanto dite, perché io mi son ritrovato veder rappresentar bene di bellissime comedie già stampate, che me ne son partito in-

Di che qualità si dee elegere la comedia da recitarsi.

sieme con gl'altri in certo modo mal satisfatto; et ne ho poi udito recitare di non cosí belle, ma nove, che sono riuscite garbatissime.

MASSIMIANO – Or sia detto assai quanto alla elezione della comedia. Et ditene, eletta che sia, come vi governate.

VERIDICO – Prima io ne cavo tutte le parti ben corrette, e quindi, eletti i personaggi che mi paiono piú atti (avvertendo il piú che si può a quei particolari di che ragioneremo piú avanti) li riduco tutti insieme; et, consegnato a ciascuno quella parte che piú le si conviene, fo legger loro tutta la comedia, tanto che sino a i fanciulli, che vi hanno d'aver parti, siano instrutti del soggetto di essa, o almeno di quello che a lor tocca, imprimendo a tutti nella mente la qualità del personaggio che hanno da imitare; et licenziati con questo, le do tempo di poter imparar le parti loro.

MASSIMIANO – Questo mi par piano principio. Veniamo dunque alla particolar elezione de' recitanti e destribuizione delle parti, che mi par cosa importantissima.

VERIDICO – Tanto che è da stupirne, et oso dire, anzi affermo per vero, che piú importi aver boni recitanti che bella comedia, et che 'l sia il vero, abbiamo veduto molte volte riuscir meglio, al gusto de gl'ascoltanti, una comedia brutta, ma ben recitata, che una bella mal rappresentata. Et però, quand'io sono per elegerli, avendo copia d'uomini atti, et che ubidienti esser vogliano, m'ingegno di averli prima di bona pronuncia, et questo piú che altro importa, et poi cerco che siano di aspetto rappresentante quello stato che hanno da imitare piú perfettamente che sia possibile: come sarebbe che uno innamorato sia bello, un soldato membruto, un parasito grasso, un servo svelto, et cosí tutti. Pongo poi anco gran cura alle voci di quelli, perché io la trovo una de le grandi et principali importanze che vi siano; né darrei (potendo far di meno) la parte di un vecchio ad uno che avesse la voce fanciullesca, né una parte da donna (e da donzella maxime) ad uno che avesse la voce grossa. Et se io, poniam caso, avessi a far recitare un'ombra in una tragedia, cercarei una voce squillante per natura, o almeno atta, con un fal-

Cavar le parti.

Informar tutti del soggetto.

Elezione de' recitanti.

Pronuncia de' recitanti.

Disposizione.

Bona voce nel recitare.

*Delle
presenze
de'
recitanti.*

setto tremante, far quello effetto che si richiede in tale rappresentazione. De le fatezze de i visi non mi curarei poi tanto, potendosi agevolmente con l'arte supplire, ove manca la natura, con tingere una barba, segnare una cicatrice, far un viso pallido o giallo, ovvero farlo parer piú vigoroso et rubicondo, o piú bianco, o piú bruno, et tali cose che ne possono occorrere. Ma non mai però in caso alcuno mi servirei di mascare, né di barbe posticcie, perché impediscono troppo il recitare; et se la necessità mi stringesse far fare ad uno sbarbato la parte di un vecchio, io li dipingerei il mento sí che paresse raso, con una capigliara canuta sotto la beretta, li darrei alcuni tocchi di pennello su le guancie e su la fronte, tal che non solo lo farrei parere attempato, ma decrepito et grinzo, bisognando. Et perché quanto alla elezzione e della comedia e de i recitanti non mi occorre al presente che altro dire, aspetto, se altro volete da me intendere, che mi dimandiate.

*Docu-
menti de'
recitanti.*

SANTINO – Noi voressimo intender prima con quai documenti si hanno ad essercitare, et in che modo hanno da recitare questi eletti.

Dir forte.

VERIDICO – Questa per certo è impresa gravissima. Ma per farvi solo intendere parte di quello che faccio io intorno a' recitanti, dico che è da avvertirli prima generalmente a dir forte, senza però alzar la voce in modo de gridare, ma alzarla tanto temperatamente, quanto basti a farsi udire comodamente a tutti gli spettatori, acciò che non cagionino di quei tumulti che fanno sovente coloro li quali, per esser piú lontani, non ponno udire, onde ha poi disturbo tutto lo spettacolo; et a questo può servir solo lo aver il recitante bona voce per natura, come dissi che dopo la bona pronuncia principalmente le bisognarebbe.

MASSIMIANO – Avvertimento per certo neccessario.

*Dir
adagio.*

VERIDICO – Come vizio pestilente, poi, li proibisco lo affrettarsi, anzi li costringo, potendo, a recitar molto adagio, et dico molto, facendoli esprimere con tardità ben tutte le parole fin all'ultime sillabe, senza lasciarsi mancar la voce, come molti fanno, onde spesso lo spettatore perde con gran dispiacere la conclusione della sentenza.

SANTINO – Se nel recitar si ha, come credo, ad imitar l'uso del parlar familiare, giudicarei che quel recitar cosí adagio e con tardità, come dite, togliesse il naturale al dire.

VERIDICO – Siate certo che non glie le toglie in parte alcuna, perché – oltre che il favellare adagio non concedo io che sia mal uso, anzi l'approvo per proprio delle persone piú gravi (et sempre si deono imitare i migliori) – bisogna poi anco al recitante avvertire di piú, in questo caso, che egli ha da dar tempo alli spettatori di poter capir comodamente i concetti del poeta, et gustar le sue sentenze, non sempre comuni e trite. Et voglio che sappiate che, quantunque spesso paia a chi recita in scena di dire adagio, non è mai tanto tardo che a l'uditore non paia velocissimo, pur che 'l dir non sia spezzato, ma sostenuto, in modo che non induca afettazione et noia. Circa poi a gl'altri precetti, o modi di recitare, non mi par che dar si possi alcuna regola particolare; ma, parlando generalmente, diremo, presuposto che il recitante abbia bona pronuncia, bona voce et appropriata presenza, naturale o artificiata che sia, che bisogna sempre che egli s'ingegni di variar gl'atti secondo la varietà delle occasioni, et imitare non solamente il personaggio che egli rappresenta, ma anco lo stato in che quel tale si mostra di essere in quell'ora.

*Che il
recitare
non sia
spezzato.*

MASSIMIANO – Qui, Messer Veridico, vi vorrei piú chiaro.

VERIDICO – Eccomi con uno essemplio: dico che non basterà ad uno che faccia la parte (poniam caso) d'uno avaro, il tener sempre la man su la scarsella, in tentar spesso se li è caduta la chiave de lo scrigno; ma bisogna anco che sappia, occorrendo, imitar la smania che egli avrà (esempli grazia), intendendo che 'l figliolo li abbia involato il grano. Et se farà la parte di un servo, in occasione d'una subita allegrezza saper spicar a tempo un salto garbato, in occasione di dolore stracciare un fazzoletto co' denti, in caso di disperazione trar via il capello, o simili altri efficaci effetti, che danno spirito al recitare. Et se farà la parte di uno sciocco, oltre al risponder mal a proposito (il che gl'insegnarà il poeta con le parole) bisogna che, a certi tempi, sappia far anco di piú lo scimonito, pigliar delle

*Efficaci
effetti de'
recitanti.*

mosche, cercar de' pulci, et altre così fatte sciocchezze. Et se farà la parte di una serva, nell'uscir di casa, saper scotersi la gonella lascivamente, se la ocasion lo comporta, over mordersi un dito per isdegno, et simili cose che il poeta, nella testura della favola, non può esplicitamente insegnare.

MASSIMIANO – Io mi ricordo averne veduti di quelli che, ad una mala nova, si sono impalliditi nel viso, come se qualche gran sinistro veramente gli fosse acaduto.

VERIDICO – Di questa prontezza trattando il divino Platone, nel suo dialogo del furore poetico, fa dire ad Ione: « ogni volta ch'io recito qualche cosa miserabile, gl'occhi mi lacrimano; quando qualche cosa terribile o pericolosa, i capelli me si rizzano »; et lo che segue. Ma queste cose in vero malagevolmente insegnar si possono, e sono al tutto impossibili da impararsi, se da la natura non si apprendono. E benché da gli antichi si facci menzione di molti istrioni eccellenti, et si conosce che questo era uno studio particolare nel quale si essercitavano, non si può però cavar regole di questa professione, perché veramente bisogna nascerci; et tra molti galanti uomini, che di recitare perfettamente si sono dilettrati a' tempi nostri (come il mirabile Montefalco, et lo svegliatissimo Veratto da Ferrara, l'arguto Olivo, et l'acutissimo Zoppino da Mantova, et un altro Zoppino da Gazzolo²⁸, et molti altri

28. *Montefalco... Veratto... Olivo... Zoppino da Mantova... Zoppino da Gazzolo*: Sebastiano Clavignano da Montefalco, fu attore nella *Cassaria* e nella *Lena* dell'Ariosto, nel 1541 recitò nell'*Orbecche* e nel 1545 nell'*Egle* di Giraldo Cinthio, il quale scrisse di lui che « non si vide mai uomo che avesse ugualmente i risi e i pianti in mano a sua voglia, e la voce e i gesti acconci a questi e a quelli, come egli ha, e fa avere a tutti coloro che sono ammaestrati da lui, tal ch'egli solo si può dire l'Esopo e il Roscio de' nostri tempi »; e ancora: « Ho [...] negli occhi la meraviglia ch'io vidi in que' signori che il videro, e l'udirono rappresentare il messo della mia Orbecche. Mi pare di sentirmi ancora tremare la terra sotto i piedi, come mi parve di sentirla allora che egli rappresentò quel messo con tanto orrore di ognuno, che parve che, per l'orror e per la compassione ch'egli indusse negli animi degli spettatori, tutti rimanessero come attoniti » (G. B. GIRALDI CINTHIO, *Scritti estetici*, cit., II, pp. 66 e 111). Giovan Battista Veratto da Ferrara, attore e direttore di spettacoli assai celebri; nel 1567 « ebbe la cura » della rappresentazione de *Lo Sfortunato* di Ago-

che potiamo aver conosciuti a' tempi nostri), mirabile mi è sempre paruto et pare il recitare d'una giovane donna romana, nominata Flaminia²⁹, la quale, oltre all'essere di molte belle qualità ornata, talmente è giudicata rara in questa professione, che non credo che

stino Argenti, ebbe parte nelle rappresentazioni fatte a Ferrara nel 1570 per le nozze di Lucrezia d'Este con Francesco Maria della Rovere, prese parte alla messa in scena del *Sacrificio* del Beccari, data a Sassuolo nel 1587 con un prologo del Guarini, in occasione delle nozze di Marco Pio di Savoia e Clelia Farnese; il Tasso gli fece l'epitaffio in un sonetto, a sua istanza, già alcuni anni prima della morte; morì nel 1589 e fu sepolto in S. Monica di Ferrara. Il Guarini intitolò al suo nome la difesa del *Pastor Fido* contro Giason de Nores. Pirro o Piero Olivo, mantovano, familiare del principe, figlio di Giovan Matteo e padre di Volpino Olivi; nel 1553 recitò nei *Suppositi*, a Mantova, « un dialogo novo, qual è reuscito, per esser stato recitato da mess. Piero Olivo » (da una lettera del segretario Cornacchia al Duca, il 12 giugno 1553. A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 442). Lo Zoppino da Mantova è da identificare con Filippo Angeloni, detto « delle comedie ». Il D'Ancona ritiene che fosse attivo già nel 1525 come attore e autore; ma l'ipotesi che egli fosse il « Philippo Zoppo » di cui scrive da Mantova il segretario Vincenzo de' Preti alla Marchesa Isabella, allora a Roma, il 24 febbraio 1525 (A. D'ANCONA, *Origini*, II, pp. 397-8), non è sicura, se si tiene presente che 45 anni più tardi, il 14 marzo 1580, grazie « all'informazione che ha il giocondo nostro Filippo Angelone di tutti li comici mercenarij, zaratani et cant'in banchi », grazie cioè alle sue conoscenze in fatto di teatro, egli fu nominato dal Duca « superiore ad essi in tutti li nostri stati, sì che alcuno di loro, o solo o accompagnato, non habbia ardire di recitare comedie o cantare in banco, vendendo ballotte o simili bagatelle, senza sua licenza in scritto, né d'indi dipartirsi senza la medes.^{ma} licenza, sotto pena di essere tutti spogliati di ciò che haveranno, così comune come proprio, da esser diviso in tre parti » (A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 474). L'Angeloni era ancora attivo come direttore della vita teatrale di Mantova nell'84; nel '99 il suo ufficio venne assegnato a Tristano Martinelli. Sullo Zoppino da Gazzolo non abbiamo notizie.

29. *Flaminia*: di questa attrice, che sappiamo da de' Sommi essere romana, e che fu probabilmente fra le migliori delle prime compagnie professionistiche in Italia, abbiamo pochissime notizie, e soltanto relative al grande successo che ebbe a Mantova nel 1567 e nel 1568. Nel giugno del '67 infatti il segretario ducale Luigi Rogna scriveva: « Domenica passata fu fatta una bella comedia dalla Compagnia della Flaminia; vi fu gran concorso di gentilhuomini e gentildonne, giudici, procuratori, dottori ecc. » Il 1 luglio dello stesso anno, in un'altra lettera: « Hoggi si sono fatte due comedie a concorrenza: una nel luogo solito, per la sig.^{ra} Flaminia et Pantalone, che si sono accompagnati alla sig.^{ra} Angela, quella che salta così bene; l'altra dal Purgo [Il Purgo

gli antichi vedessero, né si possi fra' moderni veder meglio; perché infatti ella è tale su per la scena, che non par già a gli uditori di veder rappresentare cosa concertata né finta, ma sí bene di veder succedere cosa vera et improvvisamente occorsa, talmente cangia ella

è una parte di Mantova], in casa del Lanzino, per quella sig.^{7a} Vincenza, che ama il sig. Federigo da Gazuolo. L'una et l'altra Compagnia ha avuto udienda grande et concorso di persone: ma la Flaminia piú nobiltà, et ha fatto la tragedia di Didone mutata in Tragicommedia, che è riuscita assai bene. Gli altri, per quel che si dice, sono riesciti assai goffi. Andranno seguitando costoro a concorrenza, et con un certo non so che d'invidia, sforzandosi a fare di aver maggior concorso, a guisa dei Letori, che nelle città de' studi si industriano di aver piú numero di scolari». La Flaminia dunque era considerata perfino superiore a Vincenza Armani, che è nota come una delle piú grandi attrici della commedia dell'arte dei primi anni. Un'altra lettera del Rogna, in data 6 luglio 1567, reca ulteriori notizie sui successi della Flaminia e della Vincenza: « Non hieri l'altro la Flaminia era comendata per certi lamenti che fece in una tragedia che recitorno dalla sua banda, cavata da quella novella dell'Ariosto, che tratta di quel Marganorre [*Orlando Furioso*, canto xxxvii], al figliuolo sposo del quale, la sposa, ch'era la Flaminia, sopra il corpo del primo suo sposo, poco dianzi ammazzato in scena, per vendetta diede a bere il veleno dopo haverne bevuto anch'essa, onde l'uno et l'altro morì sopra quel corpo, et il padre, che perciò voleva uccidere tutte le donne, fu dalle donne lapidato et morto. La Vincenza, all'incontro, era lodata per la musica, per la vaghezza degli abiti et per altro, benché il soggetto della tragedia non fosse e non riuscisse cosí bello. Heri poi, a concorrenza e per intermedi, in quella della Vincenza si fece comparire Cupido, che liberò Clori, nimpha già convertita in albero. Si vidde Giove che con una folgore d'alto ruinò la torre d'un gigante, il quale havea imprigionati alcuni pastori; si fece un sacrificio: Cadmo seminò i denti, vidde a nascer et a combatter quelli huomini armati: hebbe visibilmente le risposte da Febo, et poi da Pallade armata, et in fine cominciò a edificar la città. La Flaminia poi, oltre l'havere apparato benissimo quel luogo de corami dorati, et haver trovati abiti bellissimi da nimpha, et fatto venire a Mantova quelle selve, monti, prati, fiumi et fonti d'Arcadia, per intermedi della Favola introdusse Satiri, et poi certi maghi, et fece alcune moresche, a tal che hora altro non si fa né d'altro si parla, che di costoro. Chi lauda la gratia d'una, chi estolle l'ingegno dell'altra; et cosí si passa il tempo a Mantova ». Il 9 luglio Don Antonio Ceruto, giureconsulto e poeta, notava: « Io ho lasciato una dolcissima compagnia, che mi voleva condurre alla commedia intitolata *La Spada dannata* [...]. Non si attende ad altro che alle commedie, né fra il popolo si sente dir altro che queste parole: 'Io sono dalla parte di Flaminia': et 'io della Vincenza': et tutte due le case si empiono di brigate. Si è detto

i gesti, le voci et i colori, conforme a le varietà delle occorrenze, che commove mirabilmente chiunque l'ascolta non meno a maraviglia che a diletto grandissimo.

SANTINO – Mi ricordo averla udita, et so che molti bei spiriti, invaghiti delle sue rare maniere, gli hanno fat-

che in Consiglio grande fu proposto da molti gentiluomini veneziani, che per ogni modo si doveva levar via questi comedianti, allegando di molte ragioni, et massime che portano via gli denari: da molti altri fugli opposto che no: anzi che si devono accarezzare, perché mentre la gioventù sta occupata in questi sollazzi, non tendano alli giuochi, alle bestemmie et alle tristizie, et che se guadagnano, spendono ancora, et che le città si devono tenere allegre a qualche modo: et cosí questa parte prevalse l'altra ». L'11 luglio il Rogna: « Esso s.^r Cesare [Gonzaga] Ecc.^{mo} honorò hieri con la presenza sua la commedia della Flaminia, per essere sua vicina, con tutto che fosse invitato a quell'altra, che fu una pastorale bellissima, per quanto si dice, et si vidde Io a convertire in vacca, Giove e Giunone parlorono insieme: venne poi e sparì la nebbia, Mercurio col sono adormentò Argo, et poi gli tagliò la testa, una Furia infernale fece venire in furia quella vacca, et infine fu di nuovo convertita in nimpha, et il padre ch'era un fiume, venne ancor lui, versando acqua, a fare la sua parte, et in un istante medesimo i pastori fecero le loro nozze, et eccetera ». Ancora il Rogna il 15 luglio nota: « Una di queste Compagnie di comici, cioè quella della Vincenza, se n'è andata a Ferrara: l'altra seguita, et è stata forza ch'el Potestà habbia fatto comandamento a' Notai che non vi vadino, perché in quell'ora non poteva havere notaio alcuno ». Il 31 luglio il Ceruto informa che il divieto venne esteso anche agli ecclesiastici: « Il vescovo proibì ai frati d'andare alla commedia, e fu grave perdita, perché si vedevano andarvi sino 25 frati in una sol volta ». La presenza e il successo a Mantova della Flaminia è testimoniato ancora il 3 agosto di quell'anno, mentre per l'anno successivo abbiamo notizia di una fusione delle due compagnie rivali, in una lettera di Baldassare de' Preti del 26 aprile: « S. Ecc.^a ha fatto far comedia da due compagnie: l'una de Pantalone, l'altra del Ganaza. Ha voluto S.E. che si unisca in una, et ha tolto li miliori: lí era la Sig.^{7a} Vicenza et la Sig.^{7a} Flaminia, quali hanno recitato benissimo, ma tanto ben vestite che non potería esser piú ». Il Ganassa qui nominato è certamente Alberto Naseli, detto Zan Ganassa, il famoso comico dell'arte che riscosse grandi successi in Francia e in Spagna. Come si noterà, taluni degli elementi spettacolari che si rilevano dai documenti sopra citati (cfr. A. D'ANCONA, *Origini*, II, pp. 447, 449, 451, 452, 453, 453, 454, 455) tornano nelle descrizioni sceniche che il de' Sommi ricorda come esemplari: e ciò contribuisce a chiarire il valore storico di tale tipologia di spettacolo e reca al tempo stesso un contributo al chiarimento della datazione dei *Quattro dialoghi* nella stesura in cui ci sono pervenuti (cfr. in appendice la nota sulla datazione).

to et sonetti, et epigramme, et molti altri componimenti in sua lode.

MASSIMIANO – Ne udirei volentieri alcuno.

VERIDICO – Per compiacervi voglio recitarvi due sonetti soli che mi ricordo in lode sua: l'uno è « Mentre gli occhi fatali or lieti, or mesti » etc. L'altro è « Donna leggiadra a cui la piú gradita » etc.³⁰. Ora, per tornar a parlar de' recitanti in generale, dico di novo che bisogna averci disposizione da natura, altrimenti non si può far cosa perfetta; ma però chi intende ben la sua parte, et che abbia ingegno, trova anco movimenti et gesti assai apropiati da farla comparire come cosa vera. Et a questo giova molto (come anco in molte altre parti è utile) lo aver per guida lo stesso autore de la favola, il quale ha virtù, generalmente, de insegnar meglio alcuni ignoti suoi concetti che fanno comparir il poema piú garbato, et i suoi recitanti per conseguenza paiono piú desti. Dico desti perché sopra tutte le cose bisogna che il recitante sia nel suo dire svegliatissimo, et sempre giocondo, eccetto che dove ha da mostrar qualche dolore; et anco in quel caso, lo ha da far con vivacissima maniera, tal che non induca tedio a gl'ascoltanti; et in somma, sí come il poeta con il soggetto verisimile et artificioso et con le parole scelte, piene di spirito e ben concatenate, ha da tener gl'uditori attenti, cosí il recitante, con varii atti appropriati a i casi, li ha da tener sempre desti et non li lasciar cadere in quella sonachiosa noia che tanto fastidisce altrui, in cosí fatti spettacoli, qualora lo istrione recita freddamente et senza il debito fervore et la conveniente efficacia. Et, per fuggire questo difetto, è necessario a' recitanti (et a quelli particolarmente che piú che esperti non sono) l'usarsi anco in tutte le prove a questa vivezza ch'io dico, altrimenti riescono poi sgarbatissimi nei pubblici teatri.

SANTINO – Per certo il recitante ha piú parte nella comedia ch'io non pensava, et forse che altri non crede.

30. Si può supporre ragionevolmente che i due sonetti qui citati siano opera dello stesso de' Sommi, anche se il Peyron, che li ricercò su richiesta del D'Ancona nei codici torinesi di rime del de' Sommi, non ve li trovò; ma i codici torinesi, come si è dimostrato nell'introduzione, non contenevano tutta l'opera del nostro.

Il
recitante
svegliato.

VERIDICO – Di atti et di parole vi ho detto altre volte che si compone la comedia, come di corpo et d'anima siamo composti noi: l'una di queste parti principali è del poeta, et l'altra è dello istrione; i movimenti del quale, chiamati dal padre della lingua latina eloquenza del corpo, son di tanta importanza, che non è per avventura maggiore l'efficacia delle parole che quella de i gesti. Et fede ne fanno quelle comedie mute che in alcune parti di Europa si costumano, le quali con gl'atti soli si fanno cosí bene intendere et rendono sí piacevole lo spettacolo, che è cosa meravigliosa a crederlo a chi veduti non li abbia. Ma a questa corporale eloquenza (quantunque sia parte importantissima, talmente che è chiamata da molti l'anima de l'orazione, la qual consiste nella degnità de i movimenti del capo, del volto, degli occhi e delle mani e di tutto il corpo) non si potendo assegnare regola particolare, dirò solo, generalmente parlando, che il recitante dee sempre portar la persona svelta, et le membra sciolte, et non annodate et intere. Deve fermar i piedi con appropriata maniera quando parla, et moverli con leggiadria quando gl'occorre, servar co 'l capo un certo moto naturale, che non paia che egli l'abbia affissato al collo co' chiodi; et le braccia et le mani (quando non facci bisogno il gestar con essi) si deono lassar andare ove la natura gl'inchina, et non far come molti che, vollendo gestar fuor di proposito, par che non sappiano che se ne fare. Et se una donna (per grazia di esempio) avrà pigliato per vezzo di mettersi la mano su 'l fianco, o un giovane di appostarla su la spada, non deve, né l'una né l'altro, star sempre, né molto spesso in quel modo; ma, finito quel ragionamento che cotal atto richiede, rimoversi da quello, et trovarne un piú proprio al parlamento che segue. Et quando altro gesto appropriato non trovi, o che atteggiar non gl'occorre, lasci andar, com'io dissi, et le braccia et le mani ove gl'inchina la natura, sciolti et isnodati, senza tenerle sollevate, od aggroppate, come se co' stecchi fossero attaccati al corpo, servando però sempre ne gl'atti maggiore o minor gravità, secondo che lo stato richiede del personaggio che si rappresenta. Et cosí anco nel suono delle parole, ora aroganti et ora placide, or con timidezza et or con ardire esplicate, facendo i

Delle
comedie
mute.

Movi-
menti de'
recitanti.

punti al lor loco, sempre imitando et osservando il naturale di quelle qualità di persone che si rappresentano; et sopra tutte le cose fuggire come la mala ventura un certo modo di recitare dirò pedantesco, per non saperle io trovar piú proprio nome, simile al ripetere che fanno nelle scóle i fanciulli, quando dinanzi al lor pedagogo rendono di stomana³¹; fuggir, dico, quel suono del recitare che par una cantilena imparata alla mente. Et sforzarsi sopra tutte le cose (mutando le voci, et accompagnandovi i gesti secondo i propositi) far che quanto si dice sia con efficacia esplicato, et che non paia altro che un familiar ragionamento che improvvisamente occorra. Et perché, come dico, il darvi regole piú particolari mi par impossibile, et credo cosí generalmente circa a questo importantissimo avvertimento esser inteso a bastanza, non ci staremo ad allungare piú sopra, et verremo al modo del vestire. Parlando dunque de gl'abiti, et lasciando il trattar de i modi antichi, quando i vecchi tutti di bianco, et i giovani di varii colori si vestivano, i parassiti con mantelli attorti et affaldati, et le meretrici di giallo s'ornavano – perché cosí fatte osservazioni sarebbono, per la varietà de gl'usi, vani, o poco conosciuti – dicovi principalmente ch'io mi sforzo di vestir sempre gl'istrioni piú nobilmente che mi sia possibile, ma che siano però proporzionati fra loro, atteso che l'abito sontuoso (et massimamente a questi tempi che sono le pompe nel lor sommo grado, e, sopra tutte le cose, i tempi e i lochi osserrar ci bisogna) mi par, dico, che l'abito sontuoso accresca molto di riputazione et di vaghezza alle comedie, et molto piú poi alle tragedie. Né mi restarei di vestir un servo di veluto o di raso colorato, purché l'abito del suo patrone fosse con ricami, o con ori, cotanto sontuoso, che avessero fra loro la debita proporzione; né mi condurei a vestire una fantesca d'una gonnellaccia sdruscita, né un famiglio d'un farsetto stracciato, ma anzi porrei a dosso a quella una bona gamurra³², et a questo uno apariscente giacchetto, accrescendo poi tanto di nobile al vestire de i lor patroni, che comportasse la leggiadria de gl'abiti ne i servi.

*Modo
del
vestire.*

*Vestir
nobil-
mente.*

31. *stomana*: settimana.

32. *gamurra*: antica veste femminile, zimarra.

MASSIMIANO – Non è dubbio che il veder quei cenci che altri mette talvolta attorno ad uno avaro o ad un famiglio, toglie assai di riputazione allo spettacolo.

VERIDICO – Ben si può vestir uno avaro, o un villano ancora, di certi abiti che hanno nel lor grado del sontuoso, né però si esce del naturale.

SANTINO – Cosí è veramente, dovendosi rispettar massimamente, come voi dite, anco gl'usi de' nostri tempi.

VERIDICO – Io mi ingegno poi quanto piú posso di vestire i recitanti fra loro differentissimi; et questo aiuta assai, sí allo accrescere vaghezza con la varietà loro, et sí anco a facilitare l'intelligenza della favola. Et per questo, piú che per altro, cred'io che gl'antichi avevano gl'abiti appropriati et i colori assegnati a tutte le qualità de i recitanti. Or, se io avrò (per grazia di essemplio) da vestir tre o quattro servi, uno ne vestirò di bianco con un capello, uno di rosso con un berettino in capo, l'altro a livrea di diversi colori, et l'altro adorarò, per avventura, con una beretta di veluto et un paio di maniche di maglia, se lo stato di lui può tollerarlo (parlando però di comedia che l'abito italiano ricerca); et cosí, avendo da vestir doi amanti, mi sforzo, sí ne i colori, come nelle foggie de gl'abiti, farli tra lor differentissimi, uno con la cappa, l'altro co 'l ruboncello³³, uno co' pennacchi alla berretta, et l'altro con oro senza penne; a fine che, tosto che l'uomo vegga, non pur il viso, ma il lembo della veste de l'uno o dell'altro, lo riconosca, senza aver da aspettare che egli con le parole si manifesti, avvertendo generalmente che la portatura del capo è quella che piú distingue che ogn'altro abito, cosí ne gl'uomini come nelle donne; però siano diversi tutti fra loro quanto piú si possa, et di foggia et di colori.

SANTINO – O quante volte sono io stato ambiguo un pezzo, nel riconoscere uno in scena, per non esser ben differente da un altro recitante o conservo!

VERIDICO – La varietà de i colori a questo giova assai; et vorrebbono essere per lo piú gl'abiti di colori aperti et chiari, servendosi il meno che sia possibile del nero,

*Variare
gli abiti
de'
recitanti.*

*Colori
de gli
abiti.*

33. *ruboncello*: giubboncello, farsetto; diminutivo di giubbone.

o di colore che molto cupo sia; né solo mi sforzo io di variare i recitanti fra loro, ma mi affatico ancora, potendo, di trasformare ciascuno da l'esser suo naturale, acciò che non sia così tosto riconosciuto da li spettatori che hanno giornalmente la sua pratica, senza cader però nell'errore in che cadevano gl'antichi, i quali, acciò che i loro istrioni non fossero conosciuti, le tingevano il viso di feccia di vino, o di luto³⁴; perché a me basta il trasformarli, e non trasfigurarli, ingegnandomi quanto più posso di farli parer tutti persone nove, però che quando lo spettatore conosce il recitante, se gli leva in parte quel dolce inganno in cui devresimo tenerlo, facendoli credere, più che sia possibile, per vero successo ogni nostra rappresentazione. Ma perché ogni novità più piace assai, riesce molto piacevole spettacolo veder in scena abiti barbari et astratti dalle nostre usanze, et quindi avviene che riescono per lo più così vaghe le comedie vestite alla greca. Et per questo, più che per altra cagione, fo io che la scena della comedia nostra che vedrete martedì (piacendo a Dio) si finge Costantinopoli, per poter introdurvi abiti così di donne come di uomini, inusitati fra noi, onde spero d'aggiunger vaghezza non poca allo spettacolo, oltre che più ci parrà sempre verisimile il veder succeder fra genti strane, e che non conosciamo, di quelle cose che per lo più nelle comedie si rappresentano, che vederle acadere tra cittadini co' quali abbiamo continova pratica. Et se questo riesce ben nelle comedie, come per isperienza ne siamo certissimi, tanto più succederà bene nelle tragedie. Nel vestir delle quali dovrà sempre chi le guida esser deligentissimo, non vestendo mai (se sia possibile) i suoi interlocutori a i modi che modernamente si costuma, ma nelle maniere che su le sculture antiche, o su le pitture figurati si veggono, con quei manti, et con quelli abbigliamenti co' quali si figurano così vagamente quei personaggi de gl'antichi secoli. Et perché tra i più belli spettacoli si mostra bellissimo il veder committiva di uomini armati, lodo che si facci comparire, in compagnia de i re o de i capitani, sempre alcuni soldati et gladiatori guarniti all'antica ne i modi che nelle castramentazio-

*Abiti
barbari
più vaghi
in scena.*

*Abiti
delle
tragedie.*

34. luto: fango.

ni de i primi tempi si dissegnano, quando però la occasione lo patisca.

SANTINO – Veramente che queste così fatte rappresentazioni si conosce che non sono cose se non da principi, che hanno l'animo grande et il modo da spendere, et ne gl'apparati, et ne gl'ornamenti che le si richiedono.

VERIDICO – De gl'aparati non voglio che ragioniamo oggi, et per dimane vi prometto di trattarne alquanto. Ma per non lasciarvi ingannati, credendo voi forse che ci bisogna uno stato per rappresentare una tragedia, voglio dir solo questo: che non è così mal fornita guardarobba d'un principe, che non se ne possa cavare da vestire ordinariamente ogni gran tragedia, se colui che la conduce sarà galantuomo da sapersi servire di quello che ci ha, et valersi di alcuni drappi intieri et di alcuni paramenti et simile cose da far manti, sopravvesti et stole con cinture et nodi, ad imitazione de gl'antichi, senza tagliarli, né guastarli in parte alcuna.

MASSIMIANO – Certo che chi volesse fare tutti i vestimenti apposta, vi andrebbe (come disse il Santino) uno tesoro.

VERIDICO – Il medesimo vi andrebbe anco, o poco meno, chi volesse far di novo apposta tutti gl'abiti da recitare una comedia, o anco una cosa pastorale; e pur ci serviamo per lo più di cose fatte.

MASSIMIANO – Poi che ricordato n'avete, non vi gravi, di grazia, dirne anco il modo con che si vestono queste cose pastorali, et come si fabricano le lor scene, ch'io non so d'averne mai veduta rappresentar alcuna.

*Abiti
pastorali.*

VERIDICO – Circa alle scene pastorali parleremo con gl'altri aparati dimane; ora, circa al modo del vestirle, dico che se il poeta vi avrà introdotto alcuna deità, od altra nova invenzione, bisogna in questo servire alla intenzion sua; ma, circa al vestir i pastori, si avrà prima quello avertimento che si è detto anco convenire nelle comedie, cioè farli tra lor più differenti che si può. Et quanto al generale, il lor vestir sarà

questo: coprir le gambe et le braccia di drappo di color di carne et, se sarà il recitante giovane et bello, non si disconverà lo aver le braccia et le gambe ignude, ma non mai i piedi, i quali sempre hanno da essere da coturni o da socchi³⁵ leggiadramente calzati; abbia poi una camisciola di zendado³⁶, o altro drappo di color vago, ma senza maniche; et sopra quelle, due pelli (nel modo che describe Omero ne l'abito del pastor troiano), o di pardo o di altro vago animale, una su 'l petto et l'altra su 'l dosso, legandole insieme, con li piedi di esse pelli, sopra le spalle del pastore et sotto i fianchi; et non è male, per variare, legarne ad alcuni pastori sopra una spalla sola; abbia poi alcuno d'essi un fiaschetto o una scodella di qualche bel legno a cintola, altri un zaino legato sopra una spalla, che gli penda sotto l'opposito fianco. Abbiamo ognun d'essi un bastone, altri mondo altri fronzuto, in mano, et se sarà piú stravagante, sarà piú a proposito; in capo le capillature, o finte o naturali, altri aricciati et altri stesi et culti, ad alcuno si può cinger le tempie d'alloro o d'edera, per variare, et con questi modi, o simili, si potrà dire che onorevolmente sia nel suo grado vestita, variando i pastori l'uno da l'altro ne i colori et qualità delle pelli diverse, nella carnagione et nella portatura del capo, et simile altre cose che insegnar non si possono, se non in fatti e con il proprio giudicio. Alle nimfe poi, dopo l'essersi osservate le proprietà loro descritte da' poeti, convengono le camisce da donna, lavorate et varie, ma con le maniche, et io soglio usare di farci dar la salda³⁷, acciò che, legandole co' munili o con cinti di seta colorate³⁸ et oro, facciano poi alcuni gomfi che empiano gl'occhi et comparano leggiadrissimamente. Gli addice poi una veste dalla cintura in giù di qualche bel drappo colorato et vago, succinta tanto che ne apaia il collo del piede; il quale sia calzato d'un socco do-

*Abiti
de le
Nimfe.*

35. *socchi*: socco, calzatura leggera, propria degli attori comici latini; tipico degli attori tragici era invece il coturno.

36. *zendalo*: drappo sottilissimo o velo, in genere di seta.

37. *salda*: soluzione di amido o gomma ed acqua, usata per inumidire la biancheria, per conferirle rigidità e lucentezza.

38. *seta colorate*: sete colorate.

rato, all'antica, et con atilatura³⁹, ovvero di qualche somacco⁴⁰ colorato. Gli richiede poi un manto sonduoso, che da sotto ad un fianco si vadi ad agroppare sopra la oposita spalla. Le chiome folte et bionde, che paiono naturali, et ad alcuna si potranno lasciar ir sciolte per le spalle, con una ghirlandetta in capo, ad altra, per variare, aggiungere un frontale d'oro, ad altre poi non fia sdicevole annodarle con nastri di seta, coperte con di quei veli sutilissimi et cadenti giú per le spalle, che nel civil vestire cotanta vaghezza accrescono; et questo (come dico) si potrà concedere anco in questi spettacoli pastorali, poiché generalmente il velo sventoleggiante è quello che avanza tutti gl'altri ornamenti del capo d'una donna, et ha però assai del puro et del semplice, come par che ricerca l'abito d'una abitatrice de' boschi. In mano poi abbiano queste nimfe, alcune di esse un arco, et al fianco la faretra, altre abbiano un solo dardo da lanciare, alcune abbiano poi et l'uno et l'altro. Et, sopra tutti gl'avvertimenti, bisogna che chi essercita questi poemi sia bene essercitato, perché è molto piú difficile condur una sí fatta rappresentazione che stia bene, che non è a condurre una comedia, et, per la verità, fa anco molto piú grato et bello spettacolo.

SANTINO – Sotto questo nome di nimfe voi non comprendete già tutte le sorti di donne che in tali spettacoli s'intropongono? Né sotto il nome di pastore tutti gli uomeni?

VERIDICO – Anzi no, perché se il poeta v'introducesse (come sarebbe per essemplio) una maga, bisognerà vestirla secondo la sua intenzione, o se v'introdurrà un bifolco, con l'abito rozzo et villanesco bisognerà figurarlo; ma se vi saranno, come sarebbe pastorelle, il modo del vestir delle nimfe le potrà ben dar la norma, senza manto, variandolo dal piú sontuoso al meno, et senza darle altro in mano che un bastone pastorale. Et sí come rende gran vaghezza se il pastore avrà seco alle volte uno o piú cani, cosí mi piace

39. *con atilatura*: con atillatura, con elegante aderenza alla persona.

40. *somacco*: pelle o cuoio conciato con le foglie del sommacco.

rebbe che alcuna delle nimfe de' boschi ne avesse; ma di piú gentili, con collari vaghi et copertine leggiadre. E, per finire, quello che a me pare a questi poemi convenirsi, dico che, sí come nella lor testura le si ricerca il verso, cosí bisogna che chi li veste o esercita, facci accompagnare la presenza et i movimenti di chi vi recita alla gravità che con li versi li avrà dato il poeta.

MASSIMIANO – Io non credo che sia possibile assegnar piú particolar regole di quelle che assegnate ci avete sopra le cose pastorali; però, tornando ove ci togliemmo, veniamo al atto di mandar fuori il prologo delle comedie.

VERIDICO – Prima che si conduca a questo, si suol fare una rassegna de i personaggi, et vedere se sono tutti provisti di quelle cose che fa lor bisogno, nel modo che in una lista (come quella ch'io vi faceva pur dianzi) bisogna aver notato; perché una poca cosa che si scordi, può in gran parte sconcertar lo spettacolo. Oltra di questa, io me ne soglio fare un'altra, molto utile et neccessaria, dove noto tutte le scene per ordine, co i nomi de' suoi personaggi et con il segno della casa, o della strada, di onde hanno ad uscire, et a qual desinenza, co 'l principio anco de le lor parole, acciò che con questa norma possi chi n'avrà cura porre tutti i recitanti sempre a tempo al lor loco, et spinger fuori ognun d'essi alla sua desinenza, e porli anco in bocca la parola con che avrà da cominciare.

SANTINO – A questo modo non è periglio che possi restar da una scena all'altra il teatro voto. Ora veniamo al mandar giù della cortina, o sipario che se la chiamassero gl'antichi.

VERIDICO – Prima che quella cada, lodo il far suonar alquanto, ad imitazione de i primi comici, o trombe o piffari, ovvero qualche altro istromento strepitoso, che abbia forza di destare gli animi, quasi adormentati per la lunga dimora che ordinariamente fan la maggior parte de gli spettatori, prima che si venghi al desiderato principio; et questo giova anco per risvegliare i cori de i recitanti.

*Avertimento
prima
che si
mandi
fuori il
prologo.*

*Ordine o
norma
per
mandar
fuori i
recitanti.*

*Prima
che si
mandi
giú la
tela.*

MASSIMIANO – Questo per prova ho veduto io far grande effetto. Or veniamo a i prologhi et alle qualità di essi.

VERIDICO – Quanto alle qualità loro, a me pare che abbiano molta maestà, et che siano molto convenienti quei modi de' prologhi usati da gl'antichi, cioè che in persona del poeta eschi uno, togato et laureato, il cui abito richiede essere non men sontuoso che grave; et addice molto aggiungere, sotto alla laurea, una capillatura posticcia, sí per trasformare il personaggio, come per farlo parere persona antica. Et questo avrà da venire, subito calate le tende, con passo lentissimo et grave, da la estrema parte della scena et, giunto con tardità a mezzo d'essa, fermarsi tanto che senta ridotto in silenzio quel bisbiglio che suol sentirsi in cosí fatti lochi, et poi agiatamente incominciare. Né lodo io che vadi mutando loco, ma che con gravità si fermi a recitare, e se pur avrà da moversi da un proposito all'altro, può far un passo solo o due, ma gravi, senza però voltar mai le schiene a gl'uditori; et, non essendo ora fuor di proposito al tutto, dirò per regola generale, cosí a tutti i recitanti come al prologo et all'argomento, che mai non bisogna voltar le spalle a' spettatori, et che sempre è bene il ridursi a ragionare piú in mezzo et piú in ripa al proscenio che sia possibile, sí per accostarsi il piú che si può a gl'uditori, come per iscostarsi quanto piú sia possibile dalle prospettive della scena, poichè accostandolisi perdono del lor naturale, et il molto discostarsene par però poco a i veditori, come benissimo la esperienza ci mostra. Et generalmente dico ancora che, mentre si parla, non si dee mai caminare, se gran necessità non ce ne sforza.

MASSIMIANO – Questo è benissimo inteso. Or ditene, di grazia, se la scena si fingerà, per cosí dire, esser Roma, et che la comedia (poniam caso) si reciti in Firenze, questo prologo con chi ha da parlare, et in che loco ha da mostrar di trovarsi?

VERIDICO – Lassando da parte per ora quelle invenzioni di prologhi dove s'introduce deità od altri personaggi straordinarii (de' quali si tratterà poi, ragionando de gl'intermedii vesibili) dico che quello che

*Qualità
de'
prologhi.*

*Voltar
sempre
la faccia
a lo
spettatore.*

*Non
caminar
parlando.*

*Con chi
ragiona il
prologo.*

in persona del poeta favella ha da rizzare sempre il suo ragionamento alli spettatori (contrario allo che ha da fare il recitante) et mostrarsi come lor cittadino, dandoli notizia della città che rappresenta la scena, della qualità et del titolo della favola, chieder il silenzio, et altre cose simili.

SANTINO – Or circa a gl'intermedii non ci volete voi dir oggi cosa alcuna?

VERIDICO – Lasciando di parlar di quelli che apaiono in scena, di che si trattarà dimane, come vi ho detto, e darovvi anco sopra essi il mio parere circa il loro accrescere o scemare riputazione a le comedie, dico che gl'intermedii di musica almeno, sono neccessarii alle comedie, sí per dar alquanto di refrigerio alle menti de gli spettatori, et sí anco perché il poeta (come vi cominciai a dir ieri) si serve di quello intervallo nel dar proporzione a la sua favola, poscia che ognuno di questi intermedii, benché breve, può servir per lo corso di quattro, sei et otto ore, a tale che, quantunque la comedia, per lunga che sia, non ha da durar mai piú che quattro ore, spesso se le dà spazio di un giorno intiero, et anco alcuna volta di mezzo un altro; et il non comparire personaggi in scena fa questo effetto con maggiore efficacia.

MASSIMIANO – E che sorti d'intermedii vi par poi che piú convengono alle tragedie et ai poemi pastorali?

VERIDICO – Le tragedie, come credo aver altre volte significato, non hanno propriamente ad essere destinte in atti (quantunque i moderni per propria autorità le dividono), et i cori che in esse si fanno da' poeti, sogliono servire per quella parte che ha da trascorrer di tempo tra un successo et l'altro. Ma perché par che si usi a' tempi nostri da destinguerle (però che i moderni le ordiscono di piú lunghi soggetti), diremo dimane qual sorte d'intermedii son giudicati piú lor convenirsi, et insieme anco parlaremo de gl'intervalli de' poemi pastorali, poiché per oggi si è detto assai, et in vero mi conviene essere a far prova di alluminar la scena della nostra comedia, per veder che non gli manchi cosa alcuna; et però con vostra licenza farò

*Delli
intermedii
ordinarii.*

fine al mio ragionamento, se però non voleste venir anco voi a veder questa prova.

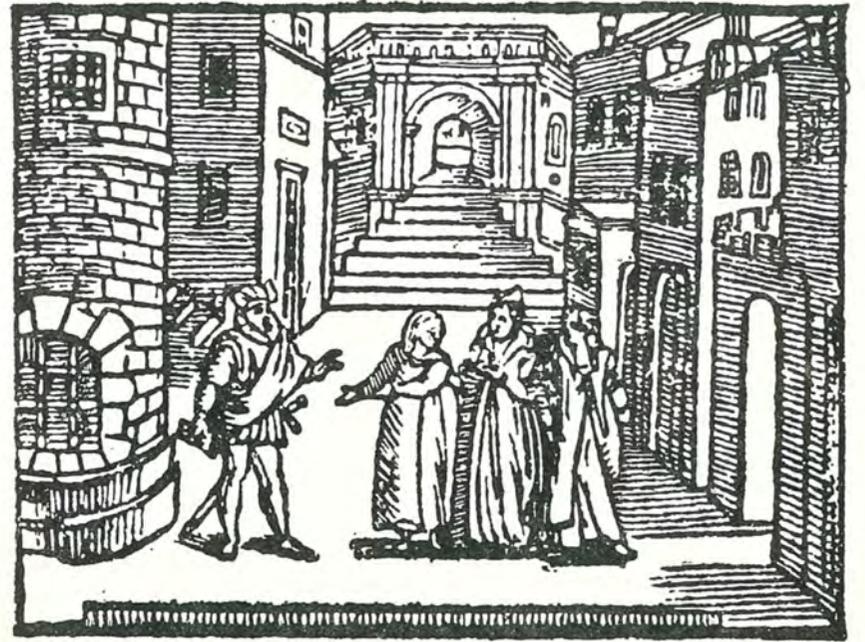
SANTINO – Vogliamo noi, o signor Massimiano, accettar questo cortese invito?

MASSIMIANO – E perché no?

VERIDICO – Andiamo dunque alla scena.

SANTINO – Andiamo.

FINE DEL TERZO



DIALOGO QUARTO

Interlocutori

SANTINO, MASSIMIANO et VERIDICO

VERIDICO – Presto Marcletto, et tu Farfanicchi, pigliate una di quelle scale per uno, et cominciate ad accender quei lumi. Sediamo noi qui, Signori.

SANTINO – Io sto volentieri alquanto piú lontano, per veder meglio che bello effetto faccia quella prospettiva.

VERIDICO – Mi ritirarò anch'io dunque costí. Su, presto; oh là! allumate pur tutte quelle bozze ⁴¹!

MASSIMIANO – Veramente gran forza ha quest'arte della pittura, quand'ella è bene intesa; ché, a star qui, tanto m'inganno, che, bench'io sappia quella non esser altro che una tela piana, mi par una strada che corra mezzo miglio.

VERIDICO – Questa forza istessa avrà il perfetto comico che quantunque sappiamo che egli ci recita una favola, se sarà diligente nel rappresentarla, ci parrà un successo veracissimo.

MASSIMIANO – Cosí è veramente.

SANTINO – Oltre la pittura, a me pare mirabile l'architettura di questa scena; né in Napoli, né in Roma, né in Firenze, né in Melano, dove son stato, mi ricorda averne mai veduto de sí belle.

VERIDICO – Non voglio io già parlare diffusamente delle particolari qualità de gl'aparati, sí perché non è mia professione né l'architettura, né la pittura, come anco perché sarebbe impossibile darne essempli a ba-

De gli aparati.

41. *bozze*: bocce di vetro.

stanza, poiché si come sono diverse le maniere et gli stili de i pittori, et infiniti sono i modelli con che si possono fabricare le scene, così sono variati gl'aspetti che dar se li possono nelle facciate delle case, nelle piazze, ne i portici et nelle strade di esse, ornandole d'archi, di colonne et di statue diverse, imitando or questa città, et ora quell'altra, o antica o moderna che sia, secondo che ricerca la favola. Ma si come il vestir gl'istrioni dissi che dovesse essere sontuoso, così dico anco che gl'aparati devono esser sempre nei modi piú belli che sia possibile; le quai cose in particolare lassando al giudizio de i lor professori, dirò solo, con pace delli moderni, che belle intieramente si potevano chiamar quelle scene di che si fa così larga menzione fra gl'antichi, d'alcuna de' quali leggiadramente tocca con brevità, in un suo proemio, lo illustre signor Ercole Bentivoglio, dicendo che

- « Marco Scauro cittadin romano
- « Sì bel teatro fece, e bella scena,
- « Che fu di vetro, e fu parte di marmo,
- « E che di tante alte colonne ornolla
- « Del marmo di Locullo, e che vi pose
- « Sì belle statue di scultori egregi.
- « E che si legge ancor che Caio Antonio
- « Ne fece una d'argento, e d'oro un'altra
- « Petreio, e Quinto Catulo d'avorio.
- « E fece Curion que' due teatri
- « Che si volgean con sí mirabil arte
- « Che compiuto facean l'amfiteatro ».

E tutto lo che segue. Onde possiamo giudicare le nostre scene moderne (per belle che ci paiono) come ombre delle prime de' miglior tempi, perché le comedie erano appo loro in sommo pregio, essendo il lor fine, come dissi, la istituzione civile et però tra le cose principali et piú importanti delle città si ponevano, come bene acenna Vergilio nel primo de l'Eneide, trattando de i primi fondamenti di Cartagine, dove dice:

- « Quinci altri gl'ampli fondamenti fanno
- « A i gran teatri, e dalle cave ripe
- « Svellano alte colonne, acciò che poscia
- « Sian di superbe scene altieri onori ».

MASSIMIANO – Molto superbo aparato mi parve quello che nel cortile della mostra nel suo castello fece fare lo Illustrissimo signor Duca di Mantova, alle sue felici nozze, et benché non servisse ad altro che a quel gioco cavalesco per quella sera, sarebbe però stato mirabile da rappresentarvi et comedie et tragedie.

*Aparato
fatto in
Mantova.*

VERIDICO – Dal cavalier Leone ⁴², così perfetto architetto, non poteva uscir cosa se non perfetta, come in vero fu quella, ricca di tante sculture, ornata di sí mirabile architettura, vaga di tante varie et belle invenzioni.

42. Le nozze qui ricordate, fra il Duca Guglielmo ed Eleonora d'Austria, avvennero nel 1561; il che indica chiaramente che la data 1556 preposta ai *Dialoghi* non è quella della stesura a noi giunta. Il cavalier Leone cui accenna de' Sommi è il noto Leone Leoni aretino, che fu autore dell'apparato per la barriera rappresentata in Mantova il 29 aprile 1561 in occasione delle nozze ducali. A proposito di tale festa teatrale C. MALESPINI, *Ducento Novelle*, parte seconda, novella undicesima, scrive: « Dovendosi eseguire le reali e pomposissime nozze fra il Duca Guglielmo e Madama Eleonora d'Austria, il marchese di Pescara, allora governatore dello stato di Milano, impose al cavaliere Aretino, scultore celeberrimo del re di Spagna, che dovesse gire a Mantova e inventare e porre in ordine qualche bellissimo apparato ed invenzione [...] Fra molte che furono proposte, finalmente elessero e stabilirono quella dell'*Arco dei leali amanti*, descritta dall'Amadigi di Gaula, e subito fero elezione di un luogo nel castello, chiamato la *Mostra*, sito commodo e mirabile a maraviglia quanto mai si vogli altri ». Andrea Arrivabene, nel raro libretto apparso anonimo *I grandi apparati, le giostre, l'imprese, i trionfi fatti nella città di Mantova nelle nozze dell'Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Duca di Mantova...*, Mantova, Giacomo Ruffinello, 1561, a cc. E 2r - E 3v descrive vivacemente la festa della barriera: « Marti poi, che fu il penultimo d'Aprile, la sera a mezz'ora di notte, fu dato principio alla bellissima festa della barrera in quel luogo che si chiama la Mostra, dove avevano fabricata una superbissima stanza, dal capo del cortile che guarda verso il castello; la quale, oltre ch'era con grandissima spesa lavorata, fu con tanta maestria, con così mirabile artificio composta che altri che il lodatissimo e celebratissimo cavaliere Leone non la poteva formare, né far così eccellente parto del quale stupivano non solamente gli uomini ma i dei stessi discesi giù dal cielo et ivi a rimirarlo intenti; era poi anco talmente di lumi, che tutti con diversi colori risplendevano, ornata e piena ch'era cosa bellissima da vedere: questa la chiamavano la *Isla firme*, nella quale era la *Camera defendida*, e come diceva la inscrizione che stava sopra la porta vi era *El arco de los leales amadores*, nel quale prima che s'entrasse era di necessità passar un ponte ch'era sopra

SANTINO – Se fosse stata di fabrica soda et durabile, si poteva aguagliare (et forse, al mio giudicio, anteporre) a quegli aparati di che pur dianzi ragionavate; ma in fatti ella non era però d'altro che di legname et di stucco.

VERIDICO – Più magnificenza fu quella del signor Duca Guglielmo, a spender tanti migliaia di ducati in quello stupendo aparato, e poi guastarlo subito che se ne fu servito.

d'un fiume, navigato di continuo da certe barchette che tuttavia si vedevano andar innanzi e indietro; e il ponte era di questa natura, che se il cavaliere che aveva combattuto era degno di passar innanzi e d'entrar sotto questo arco, esso ponte da sé usciva di sotto l'acque e gli dava un transito facilissimo; e se non meritava ed era indegno di passare, si abbassava tanto nell'acque che non si poteva pur vederlo. Or passato che si era questo ponte, si giungeva in una prateria, tutta di sterpi e di sassi impedita, nella quale vedevasi in certo luogo un pastore che stava pascendo il suo gregge; e da ogni banda di questa prateria, nei nicchi de la fabrica, si vedevano alcune statue di Dei. Il cavalier adunque, poi ch'egli aveva passato il ponte, entrava sotto l'arco antedetto, ma non prima aveva fatto due passi che gli conveniva diffendersi con la spada in mano contra le fiamme, mostri, incanti e altri spaventosi impedimenti che nell'entrar di questa porta che sempre stava aperta si ritrovavano, però con tutto ciò veniva preso da altre amazone e condotto nella camera di Apalidone e Grimanesi. Il luogo opposto a questa bellissima scena era tutto di legnami, a guisa di teatro riguardevole fabricato, con spessissimi gradi che da terra arrivava fino alle più alte finestre della rarissima fabrica che poco fa Sua Eccellenza ha fatto finire. Questo da sé porgeva all'occhio un'infinita vaghezza, specialmente essendo tutto ripieno del fiore la nobiltà, sí degli uomini che erano senza numero, come delle donne ch'a quello ch'io rimirai erano meglio di quattrocento, tutte su quei gradi, una presso l'altra poste a sedere, le quali facevano una vista la più piacevole del mondo, per l'essere come erano tutte di varii colori vestite e con tante gioie et ori ornate che mentre la luce dei torchi e delle lampade, le quali nel mezzo e d'attorno del cortile, tutto di sargio allora coperto, ingeniosissimamente e con numero di più di duemila erano accomodate, ripercotevasi in esse, pareva veramente vedervi un amenissimo prato, tutto di vaghi fiori dipinto, nel quale essendogli la notte caduta una gran rugiada, fosse poi dai raggi d'un matutino e lucidissimo sole sopraggiunto e allumato; oltre che tutt'il luogo era ornato con varie figure e motti, e insieme da una tela ch'era tirata a traverso al cortile, inanzi alla stanza, di che ho già detto a V. S. Ill.ma, talmente accompagnata che pareva fosse una sola meraviglia insieme con le medesime colonne, poggi, piramidi e lavorieri che si vedevano nel resto della fabrica di detto cortile ».

SANTINO – Questi sono pareri. Ma lasciamo il più allongare in questo; et poiché qui nella vostra scena, già sono tante lumiere apprese⁴³, che la si comincia a discernere assai bene et fa di sé molto bella mostra, vorrei la prima cosa, o Messer Veridico, che ci diceste a che servono et dove hanno origine, quei tanti lumi che si accendono su per i tetti delle case in scena; i quai lumi non mi pare che servino punto al bisogno della prospettiva, et per allumar la scena vi veggio torchie⁴⁴ a bastanza.

VERIDICO – Io credo avervi detto et replicato che le comedie sono introdotte per giovar con diletto et sollevamento de i pensieri noiosi, et per questa cagione vi dissi, et vi torno a dire, che sopra tutte le avvertenze dee avvertir lo istrione di recitar sempre in modo giocondo et svegliato. Presupponendo dunque noi che il poeta ci dia una favola piacevole et grata, e che lo istrione la rappresenti con gioconda maniera, ha bisogno che anco l'architetto, per quella parte che egli ha nella comedia, rappresenti letizia e gioia; et perché l'uso moderno et antico è, et fu sempre, che per segno d'allegrezza s'accendano fochi et lumi per le strade, su per i tetti delle case et sopra le torri, di qui ha poi avuto origine questo uso, per imitar quelle occasioni d'allegria, non per altro bisogno, che per imitar la letizia co 'l primo aspetto della scoperta scena.

SANTINO – Nelle tragedie dunque non converanno tai lumi?

VERIDICO – Né forse in tutto disconveranno, perché oltre che, nel principio massime, le tragedie per lo più sono alegrissime (senza che ve ne sono anco di quelle che hanno allegro fine), non sarà mai isconvenevole il destar l'animo alla letizia più che sia possibile, benché segua poi nelle tragedie alcune rovine o morti. Ma io mi son trovato a condur una volta, tra le altre, una tragedia, et essendo stata la scena allumata giocondissimamente per tutto il tempo che i successi de la istoria furono allegri, quando cominciò poi il primo caso dolente della inopinata morte d'una reina,

43. *apprese*: accese.

44. *torchie*: torce.

onde il coro, esclamando, stupiva come il sole potesse patire di veder tanto male, feci (sí come avevo preparato) che in quello istante la maggior parte de i lumi de la scena che non servivano alla prospettiva furono velati o spenti; la qual cosa cagionò un profundissimo orrore nel petto degli spettatori. Il che riuscí mirabilmente, per universal giudicio.

SANTINO – Non si può giudicare altrimenti.

MASSIMIANO – Or ditene, di grazia, per qual cagione questi vostri lumi sono, per lo piú, con trasparenti vetri et con varii colori adombrati?

VERIDICO – Questa fu invenzione di coloro che conobbero quello a che molti non avvertiscono, cioè che il lume, il quale brillante percote ne gl'occhi, offende troppo estremamente chi di continuo ha da mirarlo. Bisognando dunque allo spettatore fissar sempre gl'occhi su per la scena, a mirar, ora in questa parte di quella, et ora nell'altra, i varii successi, fu provisto con questa invenzione di no 'l lasciar offendere, vedendo i lumi con quella vaghezza che ben vedete.

MASSIMIANO – Torrei a perder lo scotto per dieci bon compagni, se de li cento che adoprano queste bozze, ve n'è dieci che sappiano perché se lo facciamo.

VERIDICO – Vi diranno almeno che è fatto per maggior vaghezza, et cosí veranno a dir parte del tutto. Ma io, non certo per proprio saper, ma per la lunga pratica et esperienza, ho osservato queste et molte altre cose, et ingegnandomi di venir a l'origine, ho trovato che gl'antichi le hanno, come si suol dire, cavate da la macchia. Et a questo proposito vi voglio dir anco che riescono molto vaghi quei specchietti che si affissano da alcuni, in lochi appropriati, nelle prospettive et nelle faccie lontane de la scena, ne i quali specchi percotendo quei lumi celati, che gl'architetti pongono con arte dietro alle colonne et dentro per le strade, serveno co 'l lor riflesso a far parer piú luminosa, et piú allegra la scena; et oltra che quella riflessione non può offender gl'occhi, se ne cava anco che abbiamo di molti lumi senza fumo, il che è di grandissima importanza; però che chi non avvertisce bene a far tanti spiragli dietro alla scena, che il fumo de i lu-

Perché si velano i lumi con vetri et bozze.

Specchi affissati per la scena.

Oviar al fumo de li lumi.

mi vi possa esalar facilmente, cagiona grandissima confusione, però che il fumo, a poco a poco crescendo et condensandosi, avela⁴⁵ sí fattamente (se non ha dove esalare), che prima che sia finito il secondo atto, non piú uomeni, ma ombre ci paiono i recitanti; et li spettatori altresí, come adombrati, si sentano mancare la virtù visiva, e molte volte non sanno per qual cagione. Però bisogna por gran cura a questo, che pochi vi pensano; et ne cagiona di grande inconveniente, come la esperienza dimostra a chi ben la considera.

MASSIMIANO – Ora che mi avete aperta la mente, mi aveggo di quello a che non avrei mai pensato, et pur m'accorgo esser verissimo: che nell'ultimo delle comedie ci siamo trovati spesso sentirci doler gl'occhi, et vedere pochissimo rispetto a quello che vedavamo nel principio, et conosco essere stato per le cagioni che dite.

VERIDICO – Per fuggir maggiormente la offuscatione del fumo, ho trovato rimedio utilissimo l'aprir, sotto il proscenio, de le finestre assai, et pertugiar poscia il suolo della scena, acciò che il vento, sott'entrando, scaccia tutto il fumo nelli spiragli superiori, che sono neccessarii dietro alla scena.

MASSIMIANO – Crederò che questo sia di giovamento estremo.

VERIDICO – Cosí è veramente.

SANTINO – Io pongo mente, o Messer Veridico, che su per questa vostra scena vi sono di moltissimi lumi, et oculati et scoperti; et qui nella sala non vi è apparecchio da porvi altro che dodeci torchie ivi da piedi, né so imaginarmi la cagione, poiché in questa sala cosí grande duecentocinquanta torchi vi ho io molte volte numerato.

VERIDICO – Come sapete, è cosa naturale che l'uomo, stando al buio, vede molto meglio una cosa che di lontano riluca, che non farebbe stando in loco luminoso, perché la vista va piú unita all'obietto, senza vagare, o, secondo il parer d' i peripatetici, l'obietto

La scena ben illuminata et la sala poco.

Perché al buio si scorge meglio il lume.

45. *avela*: vela.

si viene più unitamente ad appresentare a l'occhio. Et però non pongo io se non pochissimi lumi nella sala, facendo splendidissima la scena; et quei pochi ancora, pongh'io da tergo a gl'ascoltanti, acciò che la interposizione di tai lumi non offusca loro la vista et sopra di quelli ho fatt'anco, come vedete, i spiragli di modo che non ponno co 'l fumo danneggiare in parte alcuna.

SANTINO – Con il por pochi lumi in sala voi prima dunque vi assicurate dal fumo, et fate in certo modo parere più chiara la scena.

MASSIMIANO – Anco un altr'utile ne succede oltre questi: ch'egli risparmia al signor duca cinquanta ducati di torchi, che è uso di metter di più in questa sala.

VERIDICO – Io non ho già pensato a questo, né sua Eccellenza cura di tal risparmio; pur, al fin fine, ogni bene è bene.

SANTINO – Dello alumar la scena avete detto, par a me, quanto se ne possa dire; de i modelli particolari de gl'aparati, dicesti non voler più diffusamente favellare, per non essere l'architettura di vostra professione. Ora de gl'aparati pastorali, dove non credo bisognarvi molto di tal arte, non volete voi dirci qualche cosa?

*Aparati
pastorali.*

VERIDICO – Voglio, per compiacervi, dirvi solo questo: che se la favola pastorale si avrà da rappresentare di estate, come par che più si convenga, in loco aperto, et di giorno, basterà che la sua scena sia eminente et verdeggiante, et che, nello scoprirsi, porga vaghezza a' veditori. Et questo si fa agevolmente, rappresentando con le frondi e co i fiori, et con gl'arbori fruttuosi, le stagioni più alegre, ponendo tra' rami di varii uccelli, che co 'l canto incitano la letizia, facendo anco alle volte erarvi sopra conigli o lepri, et altre cose simili, che rappresentino il naturale delle campagne gioconde, et de' boschi solitarii; et che con giudizio siano finti quei monti, quelle valli, quei tugurii, quei fonti e quegli antri od altre cose tali che vi occorrono facendo i lontani con le osservazioni prospet-

tive⁴⁶, et lasciar dinanzi tanto loco piano, a guisa di un prato fiorito, per recitarvi sopra ordinariamente, quanto è larga una gran scena. Ma se si avesse a recitar di notte, potrà in molte cose servir la pittura, et sopra il tutto avvertire che i lumi siano celati il più che sia possibile; né sopra questi aparati saprei io parlare più particolarmente, e bisogna rimettersi al giudizio di chi compone le favole, o all'avvertimento de chi le governa, sí come anco avviene ne gl'aparati marittimi.

SANTINO – Quali intendete voi per aparati marittimi?

VERIDICO – Come quello che non ha molti anni in Portogallo vid'io rappresentare, che lo aparato non era altro che una gran nave nel porto di Rodi, il qual fece un bellissimo vedere, sí perché vi era figurato il gran colosso che anticamente si dice essere stato sopra quel porto, in mezzo alle gambe del quale entravano i legni, et sí per la varietà de i personaggi che secondo la diversità delle occasioni, ora recitavano su 'l lito, et ora su la nave.

*Aparati
marittimi.*

SANTINO – Nova et bella rappresentazion certo la giudico. Ora non ci volete voi dir cosa alcuna sopra quel modo di scene sfacciate o aperte, che dicono essersi alcune volte usate, et massimamente in Ispagna⁴⁷?

*Scene
aperte.*

VERIDICO – Per scene aperte non intendete voi di quelle

46. *prospettive*: prospettiche.

47. Si rammenti che nel teatro rinascimentale italiano la scena rappresentava sempre un esterno, una strada o piazza. Nel teatro spagnolo della seconda metà del Cinquecento (come anche nel teatro elisabettiano), nei primi teatri pubblici – i *corrales* (cortili) in cui il palcoscenico era costituito da una piattaforma aggettante verso il centro del cortile – talvolta veniva aperta una cortina che delimitava il fondo del palco, per far vedere delle scene d'interno. Testimoniano quest'uso non tanto una commedia di Lope de Rueda, *Eufemia*, in cui due battute della quinta scena sembrano suggerire l'interno, quanto la *Comedia del Principe Tirano* di Juan de la Cueva, recitata a Siviglia fra il 1579 e il 1581, dove il Principe vien visto dentro la cella di una prigione. Parlando di « scene sfacciate o aperte » de' Sommi si riferisce evidentemente a tale tipo di interni. Sulle scene d'interno nel teatro spagnolo cfr. N. D. SHERGOLD, *Juan de la Cueva and the Early Theatres of Seville*, in « Bulletin of Hispanic Studies », xxxii (1955), pp. 1-7, e, sempre dello stesso autore, *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*, Oxford 1967, pp. 159 e 191-2.

che si vede anco dentro alle lor stanze? e che di dentro a quelle alcuna volta si recita?

SANTINO – Di coteste chiedo io; che ve ne pare?

VERIDICO – Benché paia di certa vaghezza il vedersi in scena una camera aperta, ben parata, dentro alla quale (dirò così per essemplio) uno amante si consulti con una ruffiana, et che paia aver del verisimile, è però tanto fuor del naturale essere la stanza senza il muro dinanzi (il che neccessariamente far bisogna), che a me pare non molto convenirsi, oltra che non so se il recitare in quel loco si potrà dire che sia in scena. Ben si potrà, per fuggire questi due inconvenienti, aprir come una loggia od un verone, dove ricorresse alcuno a ragionare; ma non mi torrei però licenza di far stare nel resto voto il proscenio, e però condurci che i lor ragionamenti in tai lochi fossero sempre o in fine o in principio de gl'atti; acciò che quasi di intermedio se li potesse dar nome. De gli intermedii visibili dunque parlando (poiché con questo me ne son ricordato), et prima de i prologhi straordinarii, dico che quando sono d'invenzioni che eccedono il naturale, non molto convengono alle comedie, le quali hanno da essere di cose naturalissime ripiene; pure, quando questi prologhi avranno qualche conferenza con la favola, o convenienza con l'occasione, in parte saranno più tollerabili.

SANTINO – Datecene, di grazia, alcuno essemplio.

VERIDICO – Come sarebbe, se si facesse la comedia per alegranza di un novo principato, introdurre (poniam caso) un Giove che, nel gettar delle sorti co i fratelli, gli tocchi il regno del cielo, et con questo farle dir qualche cosa apartinente al bel governo d'uno stato; et facendosi cottale festa per il nascimento d'un signore, si potrebbe introdurre (dirò così per essemplio) una Lucina che pronosticasse gloria immortale a questo parto; o, se per una festa nuzziale si recitasse la favola, far comparire uno Imeneo; et così sopra tutte le occasioni è facil cosa girare i soggetti, con invenzioni a proposito.

SANTINO – Et se fosse senza altra occasione, ma solo per

Delli intermedii visibili e prologhi straordinarii.

Giove, Nettuno, et Plutone gettar le sorti.

Lucina.

Imeneo.

feste carnavalesche, come per lo più si costuma, volendosi pur fare tali rappresentazioni, in che modo potrebbe il poeta darle convenienza?

VERIDICO – Benissimo, perché non manca trovare invenzioni che abbiano almeno proprietà con la favola.

SANTINO – E come?

VERIDICO – Io vi darò essemplii di quelli che, da pochi anni in qua, abbiamo veduti nella città nostra, et da questi si potranno comprender tutti. Non vi ricorda egli come riuscì vago il prologo di quella tragicomedia del carnevale passato, dove il poeta introdusse la comedia et la tragedia a colloquio insieme? Non avete voi anco a memoria il prologo della Fortunata⁴⁸, comedia recitata già quattro anni, dove comparvero una Fortuna et una Fama, che fecero così novo spettacolo?

SANTINO – Benissimo, ma non a tutte le comedie si potrà trovar forse così appropriati prologhi.

VERIDICO – Ve lo concedo. Ma quando il tutto manchi, non mancherà mai introdurre cose che abbiano convenienza con le città o lochi dove si recita, come introdurre i fiumi che le irrigano, i primi fondatori che le edificarono, o gli uomini famosi et gli eroi che vi son nati, come fece uno amico nostro, che in Mantova introdusse un Vergilio, et un'altra volta un Mincio, et un'altra volta la tebana Manto, con varie invenzioni, a far prologhi a diverse sue comedie. Ma per non alongar più sopra di questi, venendo agl'intermedii visibili, dico che manco assai convengono anch'essi alle comedie, però che con la lor novità traviano la mente a lo spettatore, in modo che quando torna poi alla favola, le par men bella, perché, in vero molto avrà più forza di tirare a sé la mente nostra il veder (poniam caso) un Cadmo seminar i denti dell'ucciso serpente et nascerne uomini armati, ovvero un Perseo scendere con artificio volando, per diffendere una Andromeda, che non avrà il veder un servo con astu-

Un colloquio della comedia et della tragedia.

Fortuna et Fama.

Un Vergilio. Un Mincio. La Fata Manto.

Cadmo. Perseo.

48. De' Sommi si riferisce qui al prologo della sua commedia *La Fortunata*, che sappiamo esser stata recitata nel 1585; ma è probabile una sua rappresentazione anni prima. In caso contrario si dovrebbero senz'altro datare i *Dialoghi* al 1589.

zia salvarsi da i pericoli che li soprastanno, o uno amante trovar modo di ridursi da solo a solo con l'amata sua donna. Et però torno a dire che quando una comedia avrà di così straordinarie invenzioni per intermedii, questi saranno più riguardevoli, et la comedia perderà molto del suo pregio. Abbiamo ben però veduto, alle volte, certe bizzarrie che non punto traviano la mente, et movono però molto a piacevolezza, come, per essemplio, far uscir, da un atto a l'altro, otto overo dieci artegiani, da diverse strade, che, in concerto cantando, ne l'uscire ogni uno notificchi l'arte sua, sonando anco alcuni di essi con gl'istrumenti ascosi nelle lor bazigature⁴⁹, come sarebbe che nella padella d'un magnano⁵⁰ vi fosse una cetra, in uno stivale del ciabbattino una violetta, nel manico della scopa de lo spazza camino un flauto, nel paniero del ciambellano un arpicordo⁵¹, et altre così fatte invenzioni, che per esser cose ordinarie da vedersi per le città, non traviano la mente et non iscemano punto di reputazione delle favole.

SANTINO – Di questa natura fu quello che introdusse il Cardo nostro⁵², facendo comparire quattro peregrini che andavano cantando, chiedendo elemosina alle donne, con alcuni motti piacevoli; et per un altro intermedio fece comparir poi quattro fachini, che dopo breve contese di parole rusticali nel partir un nolo tra loro, venivano a darsi co' pugni et calci et guanciate, a tempo di moresca.

VERIDICO – Potiamo concluder finalmente che quelli intermedii che stanno nelle cose ordinarie, ancora che si veggono uscire in scena, si possono nelle comedie tollerare; ma quelle stravaganze sopra naturali a me paiono al tutto improprie. Nelle tragedie poi divise

49. *bazigature*: masserizie, bazzecole, oggetti di poco pregio.

50. *magnano*: artigiano che esegue minuti lavori in ferro.

51. *arpicordo*: strumento a corde con tastiera.

52. *il Cardo nostro*: si tratta di Cardo Fortunato, letterato mantovano, membro dell'Accademia degli Invaghiti, di cui esiste presso l'Archivio di Stato di Mantova, buste Davari n. 14, una lettera del 15 febbraio 1602 relativa a una rappresentazione teatrale; è citato da Eugenio Cagnani nella sua « lettera cronologica » del 1612, pubbl. da E. FACCIOLI, *Mantova*, II, pp. 615-23.

Diversi
artefici
cantando.

Quattro
peregrini.

Quattro
fachini.

Si sono
poi messi
in uso et
bisogna
accomo-
darsi
a' tempi.

in atti, et così ne i poemi pastorali, saranno senza dubbio concesse cose più inusitate, poiché ne i loro stessi corpi si ammette anco introdurre ombre, furie, et diverse deità et personaggi straordinarii; ma se questi intermedii avranno poi qualche proprietà con le favole, senza dubbio si faranno più riguardevoli, come (poniam caso), dovendo succedere rovina o morte, far comparir le Parche che cantando andassero filando et avvolgendo all'aspe lo stame d'un re o d'una regina, et che violentemente da Cloto recisa fosse, overo far comparire le Furie infernali con le faci accese in mano, che, girando a tempo di moresca, andassero acendendo furore et rovina intorno a qualche palagio regale, o simili altre cose da far ammirando spettacolo, senza però torsi in tutto del soggetto della favola.

MASSIMIANO – Delle invenzioni diverse et stravaganti credo io in vero che ogn'uomo di giudizio ne saprebbe trovare, perché la più parte delle favole, et molte istorie, si possono rappresentare agevolmente: come in Bologna vid'io, già molt'anni, introdur per intermedio uno Anfione, al suono et al canto del quale venivano i sassi a porsi l'un sopra l'altro, tanto che ne fabricavano le mura a Tebe; ne l'altro intermedio comparve un'aquila a rapire un Ganimede; vennero poi per intervallo del terzo atto Deucalione et Pirra, li quali gettandosi sassi dietro alle spalle, d'indi surgevano a poco a poco fanciullini ignudi; et il quarto intermedio fu un gigante che portava una grandissima palla, et postola in mezzo alla scena, con darli alcuni colpi con una sua mazza, la palla si aperse, et ne uscirono quattro Satiri che fecero una moresca vaghissima. In una tragicomedia poi nella città nostra, vidi, non ha molto, rappresentar la battaglia delli tre Orazii con li tre Curiazii, con tanto arteficio condotta a tempo di moresca, con arme da filo, che fece un superbissimo vedere. Et per finirla, dico che io credo che ogni uomo d'ingegno avrà per facile trovar intermedii così fatti. Ma quel darle proprietà con la favola mi par difficile; et però ne vorrei anco qualche particolare essemplio.

VERIDICO – Io voglio darvi a leggere una favola pastorale di cinque atti, dove gl'intermedii sono in modo appropriati, che paiono quasi un corpo istesso, che non

Le
Parche.

Le Furie.

Anfione
cantando
far le
mura
a Tebe.

Gani-
mede
rapito.
Deuca-
lione et
Pirra.

Una palla
onde
uscir
quattro
Satiri.

Battaglia
delli
Orazii et
Curiazii.

*Ordine
di un
convivio
pastorale.*

vi spiacerà certo il vederla; et così, fra i miei libri cercandola, non mi par fuor di proposito il dirvi di un convivio pastorale che seguì a questa favola, il quale fu di questa maniera: aveva fatto fabricare, quello illustrissimo signore, in una gran sala, due ordini di colonne quadrate rusticali, con proporzionata distanza fra loro, le quali sostenevano gli archi con i lor vòlti, tutti di verdi frondi contesti, quantunque di verno fosse; onde si venivano a formare due bellissime, lunghe et frondose loggie, con varii festoni di diversi frutti et fiori ornati, parte artificiali (per non esserne stagione), et parte veri. Dentro alle colonne, le quali erano vacue, vi aveva nascosto di molti lumi, che raggiando fuori da alcune bozze di vetro di diversi colori, in bellissimo ordine compartiti, facevano luminosa tutta la stanza; ma molto piú la facevano risplendere alcune bozze grandi, piene di acqua chiara, che in mezzo ad ogni vòlto eran arteficiosamente composti, sopra le quali erano i lumi in tanta copia, che ognuno di quegl'archi pareva illuminato da un vivacissimo sole, piú che se di mezzo giorno stato fosse. Tra l'una di queste due loggie et l'altra, restava uno spazio di circa dieci braccia, il quale, piú alto assai che le due loggie, era tutto coperto di un cielo turchino stellato, con una luna splendidissima et grande in mezzo, la quale raggiava sopra una mensa delicatissima, che per lo longo di quello spazio era aparata; sopra la quale era solo imbandito una sontuosa collazione di frutta di ogni sorte, ma la piú parte di zucchero arteficiati, et parte anco con zucchero conditi. Ora, finita da recitarsi questa favola (che in un'altra stanza fu rappresentata, e riuscì mirabile), comparve uno Orfeo, seguito da molti pastori et molte ninfe, il quale, con pochi versi accompagnati al suono d'una sua lira, che egli armoniosamente sonava, invitò quei signori ad una cena pastorale et rusticale; et così quei pastori che lo seguivano, instrutti, andorono ad accettare quei che alla cena venir dovevano, e ogni pastore si fece scorta di uno di quei gentiluomini, o mascherato o dismascherato ch'ei fosse; come anco ogni ninfa una gentildonna a guidar tolse, et così a coppia a coppia tutti gl'invitati forono condotti nella preparata stanza, la vista della quale all'improvviso porse a tutti gratissimo stu-

Orfeo.

pore. Il signor della festa, che era mascherato da pastore insieme con molti suoi, si cavò la maschera dal volto, et così fece ogni uno, et quivi, dopo alcuno piacevole moteggiare, fu data l'acqua alle mani, et si posero festosamente a mensa, dove solo da pastori et da ninfe forono sontuosamente serviti, senza una confusione et senza un disordine al mondo.

MASSIMIANO – Voi mi avete tutto pieno di dolcezza, nel raccontar solamente l'aparecchio; or pensate s'io sarrei gito in succio⁵³, s'io mi vi fossi ritrovato a cena!

VERIDICO – Et che avreste poi fatto, vedendo condur con diverse invenzioni sempre le vivande in tavola?

MASSIMIANO – In questo portar in tavola, dunque, fu usato qualche arte?

VERIDICO – Anzi, questa fu la piú bella parte del convito, però che non venne mai cosa preparata in tavola, che non se ne vedesse prima comparire di vive, o di non preparate, con varie et bellissime bizzarie.

MASSIMIANO – Di grazia, ditene alcuna per essemplio, acciò che da quella comprender possiamo il rimanente.

VERIDICO – Volontieri. Comparvero prima quattro giovinetti, vestiti da monache, che con panieri di diverse insalate fioritissime, salutarono una sorella del signore, che era in capo di tavola, et da parte della madre priora glie le donarono, perché le godesse per amor suo; poi, pigliata occasione da l'essere già tutta la brigata assettata a tavola, ristrette insieme (in bellissimo concerto cantando), benedirono la mensa, et fra tanto vennero le insalate concie; et perché era il banchetto da grasso et da magro, sí come dovendo venir pesce in tavola, si faceva comparir prima pescatori diversi, che da varii lochi mostravano averne addotto, et subito di quelle sorti medesime ne comparivan di cotti; così se di capretti, o di altri simili carni domestici venir doveva, compariva o un pastore od un villano a portarne de' vivi, appresentandone ora al signore, et ora a gl'invitati, con diversi motti et arguzie et subito

53. *succio*: succiola, castagna lessata con la buccia; *qui*: andare in brodo di succiole (o di giuggiole).

di quelle sorti n'era imbandita la mensa; et medesimamente, prima che gli uccelli cotti venissero, gli uccellatori di vivi ne portavano, or con musiche et ora con versi et ora con parole sciolte accompagnandoli; et il medesimo, se di selvagine doveva imbandire lo scalco, varii cacciatori comparivano con corni strepitosi et cani, et di diverse maniere n'aducevano, appresentando ad uno un capo di cinghiale, ad un altro una lepre, a questo un daino, et a quello un capriolo, et così di tutti. Ma quello che piú che altro a piacevol riso moveva, era che certe cose viziose o lussuose o vili, si facevano appresentare per lo piú a due persone facete (per non dir buffoni), un vecchio et uno giovane, che a bello studio a mensa erano stati chiamati, sopra i quali presenti facevano, per commovere a riso, mille sollazzevoli discorsi.

IL FINE DEL QUARTO

Appendice

NOTA SULLA DATAZIONE

Si è già detto, nel corso dell'introduzione, che D'Ancona mise in dubbio la data 1556 posta in fronte alla copia parmense del trattato di de' Sommi, fondandosi su di un riferimento alle nozze del Duca Guglielmo con Eleonora d'Austria, celebrate nel 1561, contenuto nel quarto dialogo; da quel momento si è pensato ad un errore del copista, che dovette trascrivere 1556 per 1565 o 1566. Rendendo giustizia allo « sfortunato Porta » dobbiamo però dire che – secondo quanto testimoniano il Peyron e il Salza, che videro i codici torinesi perduti – tale data era leggibile anche sul manoscritto dell'Accademia degli Invaghiti, che « è una delle prime trascrizioni con gli emendamenti » (B. PEYRON, *Note di storia letteraria*, p. 747). Che valore ha dunque la data 1556: è questa la data reale di composizione, come vuole il Salza, e quindi l'encomiastico riferimento alle auguste nozze ducali è una doverosa aggiunta posteriore del protetto dei Gonzaga? L'ipotesi è acuta, ma non ci sembra accettabile, se si considerano i *Quattro dialoghi* in relazione alla vita e all'opera di de' Sommi (nel '56, si rammenti, aveva circa trent'anni, e difficilmente poteva aver acquisito quella vasta esperienza di direttore di spettacoli che dimostra nei *Dialoghi*).

D'altra parte l'ipotesi dell'errore di trascrizione sull'archetipo – 1556 per 1565 o 1566 (A. D'ANCONA, *Origini*, II, p. 410) – è forse troppo semplicistica, data l'evidenza con cui l'indicazione dell'anno era scritta sia nel manoscritto perduto, secondo quanto attesta il Peyron (*Codices Italici*, p. 113: « Praemittitur auctoris monitum, quod datum est anno 1556 »), sia nella copia tardo settecentesca che ce ne è rimasta: evidenza che riduce la possibilità di un errore non voluto.

Rimanendo nel campo delle ipotesi, si può pensare che la data 1556 abbia un valore simbolico, stia cioè a indicare l'inizio dell'attività teatrale di de' Sommi (si rammenti che il 1556 coincide con la data *ante quem* del suo poemetto giovanile *Magen nashim*).

A parer nostro dunque il problema della datazione dei *Dialoghi* nella stesura che ne possediamo – e che si può ritenere definitiva, data la cura sapiente con cui sono costruiti e gli emendamenti apportati nell'archetipo torinese – rimane aperto in due direzioni.

I *Quattro dialoghi* cioè sono databili a partire dalla fine degli anni sessanta o addirittura vent'anni più tardi.

Sia la prima ipotesi che la seconda sono confortate da evidenze interne al trattato e da alcune considerazioni obiettive. Le riassumiamo qui per comodità del lettore.

A favore della prima ipotesi – datazione sul finire degli anni sessanta – vi sono molteplici elementi.

Innanzitutto, oltre al riferimento alle nozze del Duca Guglielmo, gli accenni a Giovan Battista Verato, famoso « histrione » la cui attività è documentata fra il 1567 e il 1589, e a Filippo Angeloni, « superiore » dei comici mercenari nel ducato di Mantova a partire dal 1580: sono tutti indizi che, pur senza avere un valore probante assoluto, avallano l'ipotesi della nostra datazione.

Più importante il riferimento all'attrice Flaminia, che si rese famosa a Mantova negli anni 1567 e 1568, recitando in concorrenza con Vincenza Armani (cfr. le lettere citate alla nota 29 dei *Dialoghi*). Nel terzo dialogo de' Sommi cita il primo verso di due sonetti in sua lode, di cui forse è egli stesso l'autore; in quegli stessi anni comunque egli compose, equamente, anche dei versi in lode di Vincenza Armani, la collega e rivale della Flaminia, che noi siamo in grado di attribuirgli per la prima volta.

Vi è poi l'accenno, nel quarto dialogo, a un intermezzo fatto in Mantova (si vide « Cadmo seminar i denti dell'ucciso serpente et nascere uomini armati »); tale intermezzo sappiamo che faceva parte di uno spettacolo di Vincenza Armani dato a Mantova nel '67 (« Cadmo seminò i denti, vidde a nascer et a combatter quelli huomini armati »: lettera del 6 luglio '67 citata alla nota 29 dei *Dialoghi*). Potrebbe darsi che le due indicazioni non si riferiscano allo stesso spettacolo, ma a spettacoli diversi; tuttavia parrebbe strano che lo stesso soggetto venisse utilizzato in tempi diversi da artisti diversi alla stessa corte. Vi è inoltre un ulteriore indizio a favore della identità dei due giochi spettacolari citati: il fatto che fra il 1567 e il '68 de' Sommi abbia scritto le rime in onore di Vincenza Armani da noi attribuitegli. Non è dunque improbabile che egli abbia collaborato con l'Armani allestendo l'intermezzo in questione, citandolo successivamente nei *Dialoghi*; si rammenti poi che nel '67, mentre la compagnia della Flaminia agì « nel luogo solito », la Vincenza recitò al « Purgò, in casa del Lanzino »: il Purgò è un luogo vicino al quartiere ebraico; de' Sommi proprio alcuni mesi prima aveva chiesto al Duca una licenza per « dar stanza in Mantova, da rappresentar comedie a coloro, che per prezzo ne vanno recitando », per gestire cioè una sala teatrale: l'ipotesi che la « stanza » in cui recitò l'Armani fosse quella forse gestita dal nostro, è probabile e suggestiva.

La datazione più tarda dei *Dialoghi* è poi suggerita dalla datazione agli anni fra il 1575 e il 1588 delle commedie di de' Sommi di cui ci è giunta notizia, e da un riferimento all'*Hirifile* – databile, come s'è detto, ante 1573 – contenuto nel quarto dialogo (« in Mantova introdusse un Vergilio » a fare il prologo, proprio come avviene nell'*Hirifile*).

Anche l'accenno ai *corraies* spagnoli (quarto dialogo, cfr. nota 47) ci riporta come termine *post quem* almeno alla fine degli anni sessanta.

Infine un ultimo elemento potrebbe condurci addirittura alla fine degli anni ottanta.

Si tratta dell'accenno, nel quarto dialogo, a *La Fortunata*, « comedia recitata già quattro anni ». Orbene Peyron (*Codices Italici*, p. 912), nel descriverne il codice, nota: « Adiecta sunt in fine sex folia alia manu exarata, in quibus continetur: *Intermedi per la Fortunata, 1585*. Haec fabula composita est, quum anno MDLXXXV nuptiae cuiusdam principis celebrarentur, nempe, ut conicio, Caroli Emmanuelis I, qui eo ipso anno uxorem duxit, et cui auctor aliquot drammatæ sua inscripsit ». Purtroppo, a causa della perdita del manoscritto, non siamo in grado di dire se lo studioso torinese abbia dedotto la datazione solo dagli intermezzi, trascritti e datati « alia manu », o anche da altri elementi. Se però la favola fu realmente composta nel 1585, com'egli afferma, e non soltanto replicata dopo una rappresentazione che l'avrebbe dovuta precedere di almeno un ventennio, allora i *Quattro dialoghi* verrebbero a essere datati alla fine degli anni ottanta. Contrario a quest'ipotesi è però il fatto che de' Sommi fa riferimento nei *Dialoghi* al Duca Guglielmo come a persona vivente (« lo illustrissimo signor Duca di Mantova [...] signor Duca Guglielmo »), mentre nell'87 a lui successe il Duca Vincenzo. Quindi il termine *ante quem* rimane comunque il 1587.

Riassumendo, quindi, l'ipotesi più plausibile è che i *Dialoghi* furono composti verso la fine degli anni sessanta o i primi degli anni settanta del secolo XVI. Ci è parso però doveroso indicare – sia pure con forti riserve – la possibilità di una datazione ancora più tarda. Ma nell'un caso e nell'altro l'interesse e il valore dei *Dialoghi*, quale siamo andati definendo nell'introduzione, rimane sostanzialmente immutato.

Il testo dei *Quattro dialoghi* ci è pervenuto soltanto attraverso una copia manoscritta tardo settecentesca, fatta eseguire dal barone Giuseppe Vernazza di Freney e da questi donata al professor Giovan Battista De Rossi. È ora il codice 2664 della Biblioteca Palatina di Parma. Il manoscritto consta di 2 carte non numerate, più cinquantotto carte numerate recto e verso, di cm. 22,8 x 17 (in legatura cm. 23,2 x 17,2).

Il frontespizio reca la scritta « *DIALOGHI / DELL'EBREO / LEONE DE SOMI / in materia / di / rappresentazioni sceniche / copiate / dall'originale* ».

A chiusura del manoscritto c'è la seguente nota del copista – il cui nome, Porta, ci risulta soltanto dalla lettera di Vernazza a De Rossi citata nell'introduzione – rivolta evidentemente al barone Giuseppe Vernazza di Freney:

« Avrete, mio signor Barone, creduto forse che io sia stato negligente nell'eseguire la vostra commessione, giacchè tanto ho ritardato a finir questa copia. Ma lo stomaco mio fu egli il negligente che per moltissimi giorni non volle fare le sue funzioni con qualche mio incomodo e dispiacere. Ora voi avete la copia de' dialoghi dell'ebreo de Somi, la quale se non altro è almeno fedele, e nel modo che mi fu prescritto dalle vostre avvertenze. Se è di vostro genio, nel proveranno le altre occupazioni, che voi favorirete di darmi, e che pur mi sono carissime nella mia disgrazia. A voi mi raccomando, e vi prego di due righe di vostro carattere ».

Segue, di altra mano, la postilla:

« Di questo codice fece memoria il conte Filippo Risbaldo Orsini di Orbassano nella *lezione intorno il lento progresso della tragedia in Italia. Torino dalle stampe del Soffietti. MDCCLXXIX. In 4. Pagina 29* ».

I problemi che si pongono all'editore del trattato dell'ebreo mantovano – pervenutoci tramite un unico testimonio tardo settecentesco esemplato su di un originale recante correzioni di mano dell'autore – non sono di facile soluzione.

Se infatti il rilevamento puramente diplomatico del testo oggi non ha ragione d'essere, perché i mezzi di riproduzione fotomeccanica attualmente disponibili renderebbero in tal caso preferibile

l'edizione anastatica del manoscritto, d'altra parte l'interesse linguistico, oltre che tecnico, del testo, e la sua originale temperie stilistica sconsigliano dal ricorrere a una trascrizione che sacrifichi la fedeltà alla facilità di lettura, assimilando la scrittura desommiana alle regole dell'uso moderno.

Per giungere a un'edizione se non compiutamente critica almeno « ricondotta a miglior lezione » del testo, è stato dunque necessario verificare innanzi tutto il grado di fedeltà dell'unico testimonio da noi posseduto all'archetipo. L'unico mezzo per farlo – sia pure entro i limiti dati dalla incompleta coincidenza del lessico dei *Dialoghi* con quello delle altre opere di de' Sommi – era di confrontare il lessico dei *Dialoghi* con quello della commedia italiana, della pastorale, delle lettere e delle rime del nostro. Un raffronto puntuale con tali manoscritti ci ha confermato che gli scempiamenti e i raddoppiamenti, le oscillazioni grafiche, l'uso indifferenziato di *e* e di *et*, le ipercorrezioni dialettali di cui è cosparso il testo dei *Dialoghi*, tornano regolarmente negli altri manoscritti di de' Sommi.

L'unico intervento di rilievo del copista settecentesco appare essere la risoluzione dei principali compendi grafici propri della grafia cinquecentesca, di cui il nostro autore fa uso nei suoi manoscritti.

Dal glossario del lessico desommiano desunto dalle sue opere italiane rimasteci – glossario che qui non pubblichiamo, dato il carattere della collana – risulta evidente l'indifferenza dell'autore per le questioni grafiche. Le oscillazioni del suo dettato, l'alternanza di scempiamenti e geminazioni, appaiono essere quasi la regola: così nei *Dialoghi*, accanto ad *acenna*, *acenni*, troviamo *accennate*, ad *acendano*, *acendendo* si alternano *accender*, *accese*, ad *alegre*, *alegrezza*, *alegrissime*, fanno riscontro *allegro*, *allegri*, *allegria*, *allegrezza*; ad *alongare*, *allongare*; ad *alumar*, *allumare*; e ancora: ad *aplica*, *applicandosi*, *aplicorono*, *applicato*, *applicar*, *applicare*; a *beretta*, *berretta*; a *coliqui*, *colloquio*; a *condure*, *condurre*; a *duplicato*, *dupplicati*; a *moteggiare*, *motti*; a *necessario*, *neccessario*; a *occasione*, *occasione*; a *sogetto*, *soggetto*; a *sucessi*, *successi*; a *ucello*, *uccelli*, etc.

Frequenti anche le geminazioni da ipercorrezioni (*collazione*, *comittiva*, *darrei*, *diffendere*, *diffetti*, etc.) in alternanza spesso con grafie non geminate (*apetisca* e *apettisca*, etc.), le grafie dotte (*femina*, *gramatica*, *imagine*, *machine*, etc.) in alternanza con grafie non culte (*aparati* e *apparati*, *autore* e *attore*, *autorità* e *auttorità*, *avventura* e *avventura*, *ubidire* e *ubbidienza*, ma anche *architettura* e *architetto*).

Di fronte a oscillazioni grafiche di tal genere non abbiamo ritenuto di dover uniformare, perché esse testimoniano insieme sia la posizione dell'autore di fronte alla questione della lingua, sia l'incertezza fonetica del momento, sia la resa ortofonica del sostrato dialettale spesso riaffiorante.

Per non intaccare la sostanza fonetica del dettato dell'autore, abbiamo quindi emendato il testo solo quando abbiamo potuto

individuare con sicurezza delle lezioni erronee sfuggite all'autore o al copista. Diamo qui di seguito l'elenco degli emendamenti:

- p. 84 *bariera = barriera*
 85 *dopoi = dapoi*
 86 *d'e = de'*
 87 *Lino = Livio*
 87 *voglio = voglion*
 89 *e = è*
 90 *questi = queste*
 91 *quelli = quelle*
 93 *se introducesse = si introducesse*
 102 *femima = femina*
 108 *segli = s'egli*
 115 *gle = glie*
 115 *affetti = effetti*
 133 *piagliate = pigliate*
 147 *gle = glie*
 147 *la = le*
 148 *questo un daino = a questo un daino*

Per rendere al tempo stesso più agevole la comprensione dei *Dialoghi* in una lezione omogenea, abbiamo seguito le regole d'uso nell'accentazione, modificando altresì l'interpunzione entro i limiti permessi dalla necessità di conservare intatta la particolare struttura del periodo desommiano.

I nostri interventi sono stati infine limitati ai seguenti punti: abbiamo soppresso l'*h* umanistica tranne nei casi di funzionalità diacritica; distinto *u* da *v*; trascritto con *i* la *j*; sostituito il nesso *-ti* seguito da vocale con il nesso *-zi*, ed il nesso *-tti* con il nesso *-zzi*, conservando l'opposizione fra scempia e doppia perché è significativa dal punto di vista fonologico, dato che indica, rispettivamente, le varianti sonora e sorda dell'affricata alveolare; per motivi di perspicuità abbiamo invece trascritto *mezo* con *mezzo*, anche se la scrittura scempia sta a indicare la *z* sonora (la grafia *mezzo* appare in tutta l'opera del nostro soltanto due volte, nel corso dei *Dialoghi*: si tratta quindi di correzione involontaria del copista); abbiamo poi separato le parole secondo l'uso attuale, modificando le maiuscole e le minuscole secondo le nostre consuetudini; abbiamo sciolto le abbreviazioni e i compendi grafici non risolti dal copista e ancora presenti nel manoscritto; abbiamo infine eliminato le disparità presenti nei casi di congiunzione o separazione di parole composte, trascrivendo sempre uniti *infatti*, *invano*, *talvolta*, *ciascuno*, *qualcuno*, *ognuno*, *benché*, *purché*, *perché*, *poiché* (separato solo se con valore temporale), e sempre separati *fin ora*, *in somma*, *in vero*, *né pur*, *ogni uno*, *per ciò*, *però che*, *se ben*.

In conclusione, abbiamo adottato un criterio tendenzialmente conservativo, anche se ciò potrà a volte rendere più difficile la lettura.

NOTA ALLE ILLUSTRAZIONI

Le otto incisioni che illustrano il volume sono tratte dall'edizione della commedia *Gli Inganni* di Curtio Gonzaga, pubblicata a Venezia da Giovan Antonio Rampazetto nel 1592.

In mancanza di un'iconografia strettamente connessa al trattato di Leone de' Sommi, le abbiamo scelte, fra gli altri documenti figurativi dello spettacolo rinascimentale, per più d'una ragione.

Risalta, innanzi tutto, il nome dell'autore della commedia che le xilografie illustrano — un Gonzaga — e, insieme, la tipologia delle architetture rappresentate prospetticamente, che, se da un lato richiamano Venezia, ci riconducono anche all'ambiente mantovano, con i suoi più famosi edifici.

Inoltre, con le loro molteplici variazioni non solo di fondali, ma anche di struttura architettonica dei piani in maestà (le quinte) e perfino di struttura prospettica dell'immagine (si noti, dall'una all'altra, la diversa inclinazione del piano scenico) le xilografie de *Gli Inganni* — che non si riferiscono di certo a una rappresentazione specifica della commedia, ma ne riassumono idealmente gli aspetti salienti — sono particolarmente rappresentative dei modi in cui la scena classica d'impostazione vitruviana della commedia si mutava in continue variazioni e specificazioni della struttura codificata dal Serlio. E tale struttura è qui felicemente e realisticamente ricondotta alla sua funzione pratica di cornice e di ambiente all'azione dei personaggi, i quali campeggiano in primo piano.

Proprio questo carattere di immagine ideale ma essenzialmente « vera » di uno spettacolo (a differenza, ad esempio, degli immaginifici disegni firmati da un Buontalenti per le feste medicee, che, alla luce di una verifica prospettica, rivelano la disproporzione fra la fervida immagine pittorica e le reali possibilità della rappresentazione scenica), e insieme i due motivi della variazione su di un tema canonico accettato e della preponderanza dell'elemento attorico sullo sfondo scenografico, ci sembrano felicemente ravvicinabili alla temperie espressa nei *Dialoghi* di de' Sommi.

Le scene qui riprodotte sono quelle premesse rispettivamente alla scena quarta e alla scena quinta dell'atto primo, alla scena seconda, alla scena terza, alla scena quarta, alla scena sesta dell'atto secondo, alla scena terza e alla scena settima dell'atto terzo.

Quando già il volume era in bozze, verificando – nell'ambito delle ricerche che conduciamo da anni sui documenti della commedia dell'arte – se fra le numerosissime rime in onore di comici dell'arte stampate nel Cinquecento e nel Seicento vi fossero anche i due sonetti in onore della comica Flaminia, i cui primi versi de' Sommi cita nei *Dialoghi*, abbiamo fatto una scoperta singolare: delle rime attribuibili a Leone de' Sommi.

Al di là dell'interesse intrinseco a tali composizioni poetiche, l'importanza di dette rime consiste qui nel fatto che esse danno un nuovo e assai rilevante peso alle indicazioni che abbiamo suggerito nel corso dell'introduzione sui possibili rapporti di de' Sommi con il mondo degli attori professionisti, i comici dell'arte, i quali a un dipresso nella seconda metà del Cinquecento trovarono in Mantova il loro più importante punto di riferimento, e nei Duchi i più munifici (e al tempo stesso più esigenti) mecenati. Pur riservandoci di tornare in altra sede in modo assai più ampio su questi versi, esaminandoli nel contesto del problema del valore, come documenti sullo stile scenico degli attori, che possono avere i frequenti componimenti poetici dedicati ai comici, valore da alcuni studiosi affatto negato (Sanesi), da altri acutamente intuito (Apollonio), anticipiamo qui – a integrazione di quanto s'è detto nell'introduzione – le notizie essenziali su questo ritrovamento.

Si tratta di cinque composizioni poetiche facenti parte di un gruppo di rime in onore della comica Vincenza Armani, stampate da Adriano Valerini in appendice alla sua famosa *Oratione ... in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima. Et alcune Rime dell'istesso, e d'altri Auttori, in lode della medesima ...*, che l'amante dell'attrice pubblicò a Verona, per Bastian dalle Donne & Giovanni Fratelli, probabilmente nel 1570, poco dopo la tragica fine dell'Armani, morta « atosegata in Cremona ». Le cinque composizioni poetiche di un unico autore che hanno attratto la nostra attenzione, sono intitolate rispettivamente: *Stanze di L.S.H. alla Signora Vincenza Armani; Replica seconda, nella prova fatta di lei, in Mantova, con darle ogni sera un soggetto novo da recitar all'improvviso; Replica terza, nella concorrenza ch'ella hebbe in Mantova, con grandissima lode; poi, ad una Opposizione della Signora H.N.A.*

a M. L.S.H., l'autore replica con delle *Stanze alla carlona, in risposta alla nobilissima, & gentilissima Signora la Signora H.N.A. di L.S.H.*; e infine – in risposta a un sonetto intitolato *Il Cavalier Nuvolone* – l'autore presenta un sonetto di *Risposta*.

I motivi che ci inducono ad attribuire i cinque componimenti a de' Sommi sono tanto d'ordine formale che d'ordine contenutistico. In primo luogo le tre lettere L.S.H., la sigla sotto cui si cela l'autore, appaiono corrispondere esattamente al nome Leone de' Sommi Hebreo.

Da un lato infatti è detto tre volte nel corso degli scritti che il nome dell'autore delle rime è Leone, sia nella *Opposizione della Signora H.N.A.* – « Onde aviene (o Leon) che quasi tutti / Quei c'hanno amiche le Castalee suore... » –, sia nel sonetto *Il Cavalier Nuvolone* – « Come esser può che tremolante e fioco / corri alla fiamma o tu LEONE altiero, [...] Da li suoi lacci, e dal suo foco, in brieve / (poi che tu o fier LEON sei preso & ardi) / fia il mondo arso e legato in ogni parte. » –, sia nella *Risposta* dell'autore: « Franco e sicuro, non tremante o fioco / corsi Signore al vivo incendio altiero / Che mi fe' quasi Agnel di Leon fiero, ... ».

Dall'altro l'uso della sigla H per indicare l'aggettivo ebreo, oltre a essere comune, è testimoniata anche negli autografi di de' Sommi, sia nella dedica a *Le tre sorelle*, sia in alcune lettere (Leone de Somi H.).

Dai titoli delle poesie e dai frequenti accenni è evidente che le rime furono composte a Mantova da letterati mantovani; ebbene, se si eccettua Leone de' Sommi, non ci è giunta notizia di altri letterati della corte dei Gonzaga di nome Leone, il cui cognome iniziasse con S.H. Inoltre è indicativo della riservatezza in pubblico e della mancanza di un nome accademico, cui il nostro letterato ebreo era costretto dalla sua singolare posizione, il fatto che qui il suo nome sia indicato con una sigla.

Questi indizi, che permettono già una attribuzione, sono inoltre convalidati dall'esame dei componimenti.

L.S.H. inizia le prime stanze alla signora Vincenza Armani con una similitudine cara alla tradizione poetica petrarchesca, in cui all'ammirazione per le bellezze del Creato corrisponde l'ammirazione per « il bello ch'è » nell'attrice:

« Come chi i bei pensier solleva, intenti,
a l'opre immense del gran mastro eterno,
la discorde union de gli elementi
mirando, e l'alternar l'estate e 'l verno:
sente nel petto all'hor faville ardenti
ch'egli, con l'occhio, e co'l pensiero interno,
scopre (vagando in questa, e in quella parte)
del gran fattor la providenza, e l'arte,

Quindi commosso poi d'alto diletto,
nel gaudium immerso del celeste amore,
un sì dolce desio gli infiamma il petto

di sacro, santo, e di felice ardore;
che mentre piú s'interna il caldo affetto,
piú di dolce desio s'incende il core;
onde, tutto arso d'amoroso zelo,
s'erge con l'Ale de' beati, al cielo,

Dove poi contemplar non gli si vieta
ne' bei stellati chiostri, alti misteri,
e felice varcando ogni altra meta,
scorge in grembo di Dio contenti intieri:
d'onde l'anima al fin beata, e lieta,
co i vanni del desio destri, e leggeri,
d'una in altra sembianza, al sommo alzata,
solo nel contemplar, torna beata;

Cosí, mentr'io sto rimirando intento
(o de' cor nostri vincitrice altiera)
quella (ond'in mezzo al cor tal gioia sento)
gratia, in voi sola, d'ogni parte intera,
di sí grata harmonia l'alto concento
del parlare, onde ogni un teme, ama, e spera,
tal m'infiammo d'amor santo, che vago
tanto a mirarvi ogni hor contento, e pago.

Quindi d'alto piacer commosso, ammiro,
Donna, il bello ch'è in voi, di parte in parte,
prima la fronte, a cui risplende in giro
l'inanellato crin, negletto ad arte,
ove lieto mai sempre il figlio miro
de l'amica & sorella al fiero Marte,
tesser lacci, e temprar pungenti strali,
per legare, e ferir gl'egri mortali.

Gli occhi poi miro, anzi i bei Soli ardenti
c'han virtù d'illustrar gli abissi oscuri,
fidata scorta de le cieche genti,
lumi del terzo ciel sereni, e puri.
Occhi sovra il mortal corso lucenti,
s'ogni giro di voi, par che ne furi
da i petti i cori, a che, pur sempre erranti,
mille acidete ogni hora, e mille amanti?

Deh siate, o care man, pietose almeno
voi, che leggiadrè, candidette, e belle
sete (atte nell'opporvi al bel sereno
che n'abbaglia) a temprar l'empie fiammelle:
deh, fate che tal'hor n'offenda meno
l'ardente raggio di sí chiare stelle;
tempri la neve vostra il caldo raggio
onde ha sempre il mio cor felice oltraggio ».

Le stanze che seguono sono intessute non piú soltanto sul tema della bellezza della donna, bensí anche su quello della mirabile bravura dell'attrice:

« Ma fia soltanto il candor vostro opposto
ai vivi raggi de le luci sole,
quanto candida nube a mezzo Agosto
dura, nell'adombrar sua luce al Sole:
che in un momento il copre, & da lui tosto
ripercossa, sparir nell'aria suole.
o come se di Febo i raggi copre,
Cintia che tosto scorre anco & lo scopre.

Per che, se troppo il vivo lume adorno
celaste; havrebbe il mondo eterno horrore,
poi che se Phebo fa sereno il giorno
costei rende alla notte anco splendore.
& io, dal Raggio suo scorto, già torno
a lei, ch'apre la via con gli occhi, al core,
e dolce miro, la ridente Bocca,
onde di doppia gioia il cor trabocca.

Veggola adorna di coralli cari,
e ricche Perle, che natura suole
celar nel fondo de' piú cupi mari,
per far l'alte sue gratie, uniche, e sole.
Da lei con meraviglia il mondo impari
come hor con scelte, hor semplici parole,
esplicar si devrian gli alti concetti,
i bei discorsi, e gli amorosi detti.

Questa dote che il ciel raro concede
a Donna, e ne fu a lei largo, e cortese,
fa ch'io trapasso quanto in lei si vede
di bello, e di gentil, chiaro, e palese;
in qual modo ella i cor percote, e fiede
con cari sdegni, e con benigne offese,
taccio, e come belle, e ben disposte
membra, per man d'Amor fosser composte,

E com'ella le regge, e come spesso
fa di sé dolci, e variate mostre,
hor come Giovin, c'habbia in fronte impresso
con qual arme empio amor nel sen li giostre,
hor come Donna accesa, in viso espresso
l'alto incendio del cor palese mostre,
& sempre tal che a gli amorosi accenti,
le Fere anco e gli Augei stariano intenti.

Questo tralasso, poi che in van non spero
co'l chiaro suon di piú pregiata lira,
udir, ch'altri a lei dia l'honore intiero,
del bel, che il mondo in lei prezza, & ammira,
che 'l mio troppo invaghito alto pensiero,
al sommo del suo honor volando, aspira
onde Amor prego che gli impenni l'ale,
sí che non caggia, all'hor ch'alto piú sale.

Anzi lei prego sol, che'l desir mio
sostenti sí, che non trabocchi al fine.
Uopo non m'è invocar, Polimnia, o Clio,
né chi di Daphne sua, sempre orna il crine.
Altro che'l favor vostro, hor non chiegio io
Vincenza, che con gratie alte, e divine,
potete aprir Parnaso, e far ch'io torne
con le chiome anco, di bei lauri adorne.

Voi ben potreste, voi Vincenza esporre
in versi, il bello, ove altra non ha parte:
voi dirne sola, quanto dir ne occorre
devreste, e dispiegarlo in voce, e in carte;
ma se vostra modestia humile, abhorre,
in propria laude, oprar lo stile, e l'arte,
me aiuti sí, ch'io regga un tanto pondo,
d'aprir cantando, vostra gloria al mondo.

Ma da qual parte alto principio deggio
dare, a l'assunta mia tropp'alta impresa?
se già nel cominciare, erro e vaneggio
sendo ogni mia virtù consunta, e offesa,
dal gran valor, che in voi contemplo, e veggio?
Ahi, che troppo al desio, dura contesa
fa il vostro merito, ond'io confuso, e fioco
dico, meglio è tacer, che dirne poco.

Tacito dunque ad ammirarvi intento
(o del ben di lassuso esempio intiero)
starommi: poi che ogni hor, pago, e contento,
sento nel contemplarvi, il bel pensiero:
e di tanta dolcezza il sen già sento
colmo, che piú non n'ha, vicina al vero
& sommo bene; Alma al fattor piú accetta,
qual'hor (scevra da morte) è al cielo eretta.

E poi, che da voi sola, origine have
questo contento, ond'io nudrisco il core;
& per voi, di desio dolce, & soave
m'ingombra il petto, il piú pudico Amore;
ecco che il cor vi sacro, a cui men grave
è servir voi, che d'altra esser signore,
per che in voi sola (alma Vincenza) scopre,
di natura, e del ciel, le piú degne opre.

Ma se oppresso dal raggio almo, e gentile,
di vostra gratia, hor sí confuso ditto:
non però sempre, al mio mal colto stile
sarà il valor (com'hoggi gli è) interditto:
anzi prendendo ardir, di rozzo, e humile
tornerà tal, che fia forse descritto
il valor vostro, anco in sí degni carmi,
che non dovrà invidiar, Metalli, o Marmi ».

L'accenno ai personaggi interpretati dall'attrice è un'indicazione preziosa per cogliere i modi in cui fin dagli inizi del teatro professionistico si esplicava il fascino dell'Innamorata: da un lato il travestimento della fanciulla in giovinetto (« come Giovin »), con il sottile erotismo del vestito maschile che esaltava le armoniose forme muliebri; dall'altro con l'immagine della passione ardente (« come Donna accesa »). Si comprenderà meglio il significato di tutto ciò, tenendo presente che nella commedia recitata da dilettanti le parti femminili erano interpretate da giovinetti. Ebbene, lo stesso repertorio, gli stessi giochi scenici, i travestimenti e le agnizioni della commedia rinascimentale, acquistano ora nuovo sapore, perché al fascino che potremmo chiamare « efebico » del giovinetto che si finge donna (travestita talvolta da uomo), e nelle pastorali e nelle tragedie imita le passioni femminili, si sostituisce il più sensuale e immediato fascino della donna attrice.

Nella *Replica seconda* poi le lodi alla bellezza e alla virtù dell'Armani sempre piú s'indirizzano ad esaltare in lei l'attrice, fino a descriverla in scena, con sensibilità finissima piú che di letterato, d'uomo di teatro:

« Come poss'io tener la lingua a freno,
Donna, a cui si devrian le glorie prime
sí ch'io non spieghi in qualche parte almeno
il pregio vostro in queste rozze rime?
Poi che per prova ho pur veduto apieno
quanto fia il valor vostro alto, e sublime,
e tale, ch'ogni stil purgato e puro
tornarebbe in lodarvi abietto, e scuro.

Ma se non deve un cor devoto e pio
(sia quanto può dal terren pondo oppresso)
restar di render sempre laude a Dio
ben che sia nel suo dir, vile, & dimesso;
cosí, non debbo io oppormi al bel desio
c'ho d'honorarvi, e di lodarvi appresso
Vincenza, a par d'ogni altra donna altiera,
degnata d'eterno honor, di gloria vera.

Di novo dunque ecco ch'io torno arditto
e ripiglio co'l Plettro il cavo legno,
e dal soggetto nobile, e gradito,
spero c'habbia il mio canto alto sostegno.
E tu che un tempo di viltà vestito
vagando errasti, o mio mal colto ingegno;
fermati, affisa il lume immenso, e puro,
di lei, che può illustrar tutto il tuo oscuro.

Mira la fronte prima, ove vedrai
seder scherzando con le Gratie, Amore,
mira nel folgorar de' chiari rai
alte fiamme d'insolito splendore,
mira le labbra poi, vermiglie assai
piú che Rubin finissimo, e 'l candore

di quelle perle orientali, e chiare,
ond'escon note, sí pregiate, e care.

Poi qui ti ferma, a contemplar l'oggetto
tuo proprio, mentre il mortal occhio altrove
scorge, vagando pien d'alto diletto,
le vaghezze in lei sparse, altere, e nove:
lassa ch'egli s'appaghi in quello aspetto
vago & in quelle gratie, ond'ella move
le ben composte membra, e in quegli honesti
moti, con ch'ella adorna i cari gesti;

Che tu, d'alti concetti udendo il suono
spiegato in dolce, & amoroso stile,
scoprirai del suo ingegno un tanto duono,
ch'ogni altro human valor ti parrà vile.
Quivi, per troppo gaudio, in abbandono
porrai te stesso: & so che 'l suo gentile
(che pur è molto) havrai per sogno, & ombra,
appo il valor, di ch'ella il petto ingombra.

Odila intento, all'hor che in trecchie, e in gonna,
d'habito eletto altieramente ornata,
ne rappresenta in scena, hor vaga donna
d'Amore accesa, & hor guerriera armata:
come sempre la gratia in lei s'indonna
sia mite o cruda, o sia benigna o irata,
come a lo stato, ch'ella a imitar have,
sempre accompagna il dir, dotto & soave.

Se d'amor parla, eccola grata, e humile,
nel far conformi alle parole i gesti,
tutta dolce apparir, tutta gentile,
hor con arguti, & hor con motti honesti;
se finge sdegno, sa inasprir lo stile
sí che par che a terror gli animi desti,
con tal fervor, da quella dolce bocca
l'odio, l'ira, e 'l furor, ben finto, scocca.

Se d'arte parla, o disciplina, tale
sí mostra, che l'ammira ogni un che l'ode;
se di grave scienza, universale
sí manifesta altrui, con somma lode.
E tanto co i discorsi ad alto sale,
che chi l'ascolta, in un stupisce, e gode,
quasi rapito al ciel, d'onde ella scese
per far tutto il suo bel, chiaro, e palese.

Ma tutto questo di ch'io scrivo, e canto,
è nulla, al paragon del divin raggio
ch'ella ne scopre, avolta in viril manto,
co'l parlare improvviso, accorto, e saggio;
cedino pur (che vincitrice ha il vanto)
tutti, e diano a lei sola eterno Omaggio

quei, che han piú fama, con purgati detti,
esplicar saggi, e puri, alti concetti.

Poi ch'ella, oltra la gratia, e la vaghezza
con che le svelte, e snelle membra regge,
oltre la cortesia, la gentilezza,
con ch'ella lega l'alme, e dà lor legge;
oltre il parlar, che avanza di dolcezza
e ch'ogni dotto stil purga e corregge,
ha virtù, che tal'hor, s'anco ella tace,
piú esprime, che parlando altri non face.

Che, se a qualche parola, o poco honesta,
o poco saggia, vergognosa gira
i fulgenti occhi, e che a l'altrui richiesta,
in vece d'altro dir, tace, e sospira;
quel volger d'occhi, e quel chinare la testa
ancide pur, chi in tale atto la mira,
sí dolce esprime, co'l silenzio grato,
l'honesto sdegno, c'ha nel cor celato.

Se ha dunque nel tacer virtù, che puote
traformar chi la mira, in pietra dura;
che non può far, con le morose note
del bel dir, che insegna arte, e natura?
Raro, non mai forse, sí cara dote
diede a Donna mortal, l'eterna cura:
e pur diella a Vincenza, in cui comparte
tutto ciò che può dar, Natura & Arte.

Che per far sol mirabile costei,
Pallade, del suo honor le diè gran parte
de l'eloquenza, il gran Nuntio de' Dei,
e del valor, dotolla, il fiero Marte;
poi le diè il bello, & il gentil, colei
che nel mar nacque, da le membra sparte
di Celo: onde se Momo invido vuole,
pur non può in biasmo suo, formar parole.

Se tale è dunque e tanto il suo valore,
qual meraviglia, se per Dea l'ammira
ciascuno? e piú, chi piú vago è d'honore
vinto, e preso riman, come la mira?
onde infiammato dal piú santo amore
felice, sol per lei gode, e respira,
nel contemplar quella divina imago,
che rende ogni desio contento, e pago.

Quindi è che a gara i piú bei spirti eletti
fanno all'Albergo suo ricorso ogni hora,
perché occulta virtù, par che gli aletti
nel sembante gentil, ch'altri inamora.
Quindi è, che a concorrenza, in chiari detti
ogni dotto scrittore Vincenza honora;

e n'è ben degna, poi che anch'ella puote
altri illustrar, con le sue colte note.

Veggola (& altri me n'invidia) spesso
carte vergar, con le man bianche, e belle,
& a lei veggo, con le Gratie appresso
seder Phebo, e le nove alme sorelle:
co'l favor de le quai, sovente ha messo
già l'honor di piú d'un, sovra le stelle,
tant'alto con lo stil purgato, sale;
che puote ogni huom mortal, fare immortale.

Felice dunque, a chi dal cielo è dato
udir dappresso il suo parlar senile.
E piú d'ogni altro si può dir ben nato
chi gloria acquista, dal suo dotto stile.
Ma via piú assai felice, e piú beato
& (se pur lece dirlo) a i Dei simile
fora, chi da' suoi labri, il frutto amico
cogliesse, d'uno amor santo, e pudico.

Empio costume, è che ci toglie, e vieta,
quel giusto premio, de l'honesto amore,
che pose il gran scrittor, per degna meta,
a chi non cerca amando, altro che honore:
poi che co'l bacio, il desir casto acqueta
l'alma, che d'amor santo ardendo more?
E noi di chieder, quel che l'alma agogna
sí honestamente, havrem tema, e vergogna?

Deh non sia ver, che un barbaro, presumi
privilegi di noi goder piú santi.
Deh, cangi, Italia mia, riti, e costumi,
sian di ciò lieti almen gli honesti amanti:
tu ben sai, casto amor che mi consumi,
che 'l mio santo desir non va piú avanti.
Né ciò pur bramo, se s'offende quella,
che ogni altra in terra, fa parer men bella ».

In trasparenza, dietro il poeta encomiastico, appare dunque a tratti l'uomo di teatro, con la sua acuta attenzione ai sottili giochi attorici dell'Armani, fino alla finissima notazione (così vicina alla sensibilità di un Tasso) sull'espressione mimica muta: « quel volger d'occhi, e quel chinare la testa... »

E ancora, qualche accenno sembra suggerire una familiarità vorremmo dire « professionale » dell'autore con l'attrice, come quando dice « Veggola (& altri me n'invidia) spesso / carte vergar, con le man bianche, e belle ».

Nella *Replica terza* le lodi all'attrice divengono lodi per le sue virtù canore, « 'l suo amoroso canto »:

« Poi che nel mar di vostra laude immensa
due volte entrai, senza scoprirne il porto,
mentre la stella mia, da nebbia densa
fu chiusa, ond'io vagai per camin torto:

hor che di novo l'alma luce accensa
del cavo legno su la Prora, ho scorto;
ecco, che ardito, anco il commetto a l'onda,
sperando in Poppa haver l'aura seconda.

E s'altri hebbe in favor di Leda, i figli
nell'infausto alternar, di Borea irato;
io non cerco altro, ne i maggior perigli,
Donna immortal, che vostro lume innato.
Né curo ch'altri, il patrocinio pigli
per me, contra Orion superbo armato:
pur che voi m'affidiate il debil legno,
di questo errante, & agitato ingegno.

Ch'altro però non ha gravoso pondo,
che 'l vostro honor, che lo travolve, e gira.
Mentre ei sol brama scoprirlo al mondo,
com'egli in parte lo conosce, e ammira.
Né per la salma sua, temer dee il fondo
del procelloso Mar, quando s'adira;
poi che 'l vostro honor, Donna, al sommo tende,
e sempre verso il ciel poggiando, ascende.

Con questa dunque pretiosa, e rara
merce, varcando a piú remoti lidi,
senza punto temer fra l'onda avara
gli acuti scogli, e i rubatori infidi,
per farla indi apparer pregiata, e cara
com'ella è in fatti, par che Amor m'affidi
scoprirli al mondo, e far che siano intesi
per tutto i vostri honor, chiari, e palesi.

Entro dunque hor, che ho scorto il ciel sereno
in alto, & al mio dir trahendo il velo,
torno a cantar del bel, che adorna il seno,
e de l'honor, ch'erger Vincenza al cielo.
Non però con pensier di dirne a pieno
quanto ne scopro, e quanto in sen ne celo,
ch'uopo fora altro stile, altr'opra, altr'arte,
ritrar volendo ogni sua gratia, in carte.

Sol dirò, che quel bello, e quel gentile,
che potea in mille, dispensar Natura;
pose solo in costei, quasi che a vile
havesse, ogni altra sua nobil fattura.
Onde a se stessa, e a nulla altra è simile
questa, che a tutte l'altre il pregio fura
di gratia, e di virtù, di ch'ella ha il pregio,
fra mille, e mille di valore egregio.

Perché oltre i bei costumi, e quella honesta
gratia, e quel bel, che l'accompagna ogni hora;
è sí dolce, sí affabile, e modesta,
che ogni anima gentil di sé inamora.
Né avara cupidigia, unqua molesta

il bell'Animo suo libero ancora
da vani desiderii, abietti, e vili,
c'han spesso albergo, in cor di Donne humili.

Ma non già in lei, che fu dal ciel dotata
d'animo augusto, ond'ha viltade a sdegno,
e par sol per trionfi al mondo nata,
degnà di posseder Cittadi, o Regno,
gli ori, e le gemme, e i fregi, ond'ella è ornata
sí riccamente, per suo merto degno;
non sprezza no: ma non gli stima, quanto
prezzarebbe altra Donna, un ben vil manto.

Sempre in ogni atto, e sempre piú palese
mostra la nobiltà del cor gentile.
Liberale, magnanima, e cortese
né men che vaga, anco è benigna, e humile.
Ella ha sol di virtù le voglie accese,
& senza quella, ha tutto il mondo a vile,
quindi è, che sempre a i piú bei studi intende,
e mirabile in tutti, illustre splende.

Ma lascio hora il parlar di quelli, ond'ella
è già del sommo honor venuta al segno,
sí che homai splende in ciel qual nova stella,
al gran merto di lei premio condegno,
ch'io, sol lodando il canto, e la favella,
(ben che sia troppo peso al fioco ingegno)
pur dirò almen, c'ha di dolcezza il vanto,
il sermon grato, e 'l suo amoroso canto.

Di sí dolce Harmonia le note amene
son colme, e tal dolcezza il suo canto have,
che d'assai vince i cigni, & le Sirene,
mentre ella accorda con l'acuto, il grave.
Perdonami qual è dotta, o si tiene
piú ch'altra esperta, nel cantar soave:
poi che in ciò cede amica anco a costei,
una che eterno ha loco in ciel, fra i Dei.

Che udendo il dolce & amoroso canto,
concorde al suon de la soave Cethra,
onde ha Vincenza vincitrice il vanto,
fra quanto regge il regnator de l'Etra,
da nobil sdegno la Thebana Manto,
vinta, e quasi dal duol conversa in pietra,
disse, i miei cigni candidi, e canori
dunque perderanno hoggi, i primi honori?

Deh non sia ver, che su le verdi rive
del mio bel Mincio, altri con chiari accenti,
de l'antico mio honor, co'l suon, mi prive
con manifesto applaude de le genti.
Ciò detto, invoca le Castalee Dive,
e i figli desta di virtute ardenti:

e mentre gonfia dal furor, s'appresta
anch'ella al canto, e al suon la Cethra desta.

Par che formar non sappia unqua concetti,
che non diano a costei, le glorie prime,
e quante piú, con disdegnosi detti
vie tenta, onde il valor di lei s'opprime;
tanto piú al suo desir, contrari effetti
vede seguir, che non ha versi o rime,
con che possa esplicar, l'ingiusto, e indegno
suo (per zelo d'honor) concetto sdegno.

Onde aveduta al fin, che a farle offesa
fu van lo sforzo del furor fatale,
conoscendo haver tolta empia contesa,
non con donna mortal, ma Dea immortale;
non sol lascia, la mal'assunta impresa;
ma veduto quant'alto in pregio sale,
quest'alma vincitrice, e qual sia il merto
di lei scorgendo; ne fe' segno aperto.

Che appendendo la Cethra a un tronco, dove
abbarbicata errando Hedera serpe,
delle sue Frondi, ancor tenere, e nove
con gesto grave, una man piena, sterpe,
poi quindi il passo altieramente move,
chiamando a officio tal, Erato, e Euterpe:
e fatta de le frondi ampia corona
a Vincenza gentil la sacra, e dona.

Dicendo: hor questo, non però vil, Fregio
orni la chioma tua, figlia, a tutt'hore
acciò che al mondo sia palese, il pregio
di cui sei degna: e piú non prenda errore
altri com'io, che quasi hebbi in dispregio
il nome tuo, degno d'eterno honore.
Hor d'essaltarti bramo, & è ben degno
ch'io ti mostri d'amor, non picciol segno.

Se questa dunque di tant'alti Heroi
Madre, con atto altieramente humile,
non si sdegna honorar co i pregi suoi,
questa vittoriosa alma gentile:
e se raro vediam donna fra noi,
c'habbia (come costei) senno virile
animo invitto, e portamenti Regi;
ben degno è che ciascun l'ammiri, e pregi ».

Alle lodi all'attrice si oppone una poetessa, H.N.A. (non siamo ora in grado di sciogliere questa sigla), che rammenta a Leone la condizione inferiore dell'attrice:

« Voi pur dovrete ricordarvi ch'ella
ignobil nacque e vende a prezzo vile
su per le Scene, i gesti, e la favella ».

Il richiamo alla condizione dell'istrione è sferzante:

« Et le vili inalzar sovra le stelle
troppo sconviene, ond'hoggi il vostro canto
spiace, & le stanze assai paion men belle ».

De' Sommi si difende con delle *Stanze alla carlona*, cercando solo di placare lo sdegno di H.N.A.

E giustifica le sue lodi, il cortigiano ebreo, dicendo che il poeta « senza mentir, solo ampliando / vadi, quel ch'egli a celebrar si prende [...] che proprio è di chi scrive andar scherzando / e dir che un occhio assai piú che'l sol splende ». E poi, egli dice, se la Armani « è di fortuna humile, / d'animo non è almen rozza né vile ». Infine, si giustifica umilmente il poeta, egli ha esaltato l'Armani e non H.N.A., perché quest'ultima, « per sangue e per fortuna chiara / e non men per virtù degna d'honore », è tale « che chi lodar vi vuole / non ha pari al soggetto alte parole ».

« Con lo stil, con che il Berna, e 'l Mauro prima
e 'l Molza, e 'l Casa, e 'l Bergamasco poi
spiegò cantando alla carlona rima
i domestici, e grati accenti suoi,
canto, sol con desio, ch'oggi s'opprima,
Donna, lo sdegno concepito in voi
contra alcun, che s'affanna a tutte l'hore
dar a certe Donnesse eterno honore.

L'alta cagione onde infiammata tanto
sete dunque d'acerbo, e crudo sdegno
(Donna gentil, di cui l'antica Manto,
non ha piú bello, e piú pregiato pegno).
E, perché spesso ogni scrittor co'l canto
si prende a celebrar soggetto indegno
poco lodando poi, con versi o rime
chi piú degna è d'honor, chiaro e sublime.

Ma perché forse non è giunta in parte
questa ingiusta querela, ond'altri prenda
a difenderla in voce, o in vive carte
sí che l'altrui bontà, piú non s'offenda:
ecco, ch'io, co'l mio dir puro, e senza arte
cerco, c'hoggi per me l'error si emenda,
che indegnamente pur v'infiamma il petto,
d'odio, sdegno, furore, ira, e dispetto.

E prima affermo, che d'immensa laude
degno fia lo scrittor, che in dotto stile,
con l'arte essalta, e con le rime applaude
anco un soggetto, in qualche parte humile.
Né però credo che l'honor difraude
a chi piú merta: & è di cor gentile,
debito, nel lodare ecceder anco
il vero, e nel dir mal, peccar nel manco.

Ben fece dunque opra cortese e saggia

chi sollevò colei sovra ogni sfera
c'ha cosí dolce il nome, ancor ch'ella haggia,
le gambe hirsute, e sia difforme, e nera:
forse errò in questo, che come selvaggia
Diva la potea por con l'altre in schiera,
Dea de le selve: ma fu poco errore;
anzi arteficio assai mostrò maggiore.

Però che l'arte spesso il vero abhorre,
né come son le cose a scriver s'hanno.
Ma quali esser devrian si deon preporre,
dice il maestro di color che sanno.
Perché util poco, e men diletto corre
si potria (ma sí ben noioso danno)
da scrittor, che volesse agro, e severo
non trappassar mai d'un sol punto il vero.

Anzi se 'l mentir proprio è del Poeta
non sol licenza, ma dirò precetto,
perché deve ei sopporci a stretta meta
nel voler adornare un suo concetto?
E fe ecceder il ver non gli si vieta
quando utile ad altrui torni e diletto,
piú fia degno di laude all'hor che al vero
non però torce il dritto ampio sentiero.

E che senza mentir, solo ampliando
vadi, quel ch'egli a celebrar si prende,
non mai di cosa il suo soggetto ornando
di cui potesse meritarme emende
che proprio è di chi scrive andar scherzando
e dir che un occhio assai piú che 'l sol splende
e che il cor lega un crin negletto ad arte:
pur che 'l lodato in ciò sia vago in parte.

S'io dunque a mio poter lodar m'ingegno
colei che è degna in ver di nome eterno
facciol perché nel suo sublime ingegno,
prima rare del ciel doti discerno;
né di cosa la laudo, ond'ella degno,
pregio non habbia, e ben con l'occhio interno
veggo, che s'ella è di fortuna humile,
d'animo non è almen rozza né vile.

Anzi tanto ha di bel seco costei
che il suo valore altri illustrar fora atto
perdonami qualunque habbia di lei
non conoscendo empio giudizio fatto.
Sí che s'io torno ogni hor co i versi miei
a far del valor suo vago ritratto
so ch'io non erro, e so che almeno ha accetto
molto quel poco che in sua laude ho detto.

Ma voi per sangue, e per fortuna chiara
e non men per virtù degna d'honore,

la cui rara bellezza orna e rischiarà,
e fa piú ricco il bel regno d'Amore,
e in cui le stelle piú benigne a gara
liete largiro ogni lor duon maggiore,
vi fero tal che chi lodar vi vuole
non ha pari al soggetto alte parole.

Questa è prima cagion che raro tenta
le par vostre essaltar scrittòr sublime,
che la troppo alta impresa lo sgomenta,
di poter mai trovar sí colte rime:
e in ver, come è dal Sol depresso, e spenta,
ogni gran luce; cosí il vostro opprime
ogni altro ingegno, e lo confonde in modo
che non trova in lodarvi, ordine, o modo.

Questo può assai in far ch'altri lo stile
non volga a darvi il meritato pregio,
ma può piú molto il veder quanto a vile,
habbian molte, a dispetto, & a dispregio:
quanta può darle un cor devoto, e humile,
scrivendo gloria, & honorato fregio,
poco prezzando, anzi biasmando tutti
de gli altrui ingegni (ancor che dolci) i frutti.

E per parlar sí come ho fatto ancora
con lor sopportatione, è dunque giusto
sprezzar chi quanto è il suo poter le honora?
Ahi ch'è pur troppo ingrato effetto, e ingiusto,
E qual saper sí delicato fora
che diletasse allo svogliato gusto
d'una che solo co'l pensier intende
a dar sempre a ciò che ode accerbe mende?

Siate men scrupolose o donne ingrante
(dico a voi sole di virtù rubelle)
a quei spirti gentili amiche siate
che vi ponno essaltar sovra le stelle.
Chi vi dà quanto può non lo sprezzate:
siate cortesi ancor se sete belle
disse il P. . . . ne i suoi dotti carmi
né d'acro sdegno il vostro sen piú s'armi.

Che se Lino & Orfeo, che s'esser puote
tornasse chi cantò d'Enea l'errore
e le sacrasse con piú colte note
l'alte fatiche sue per farle honore
vorrei tor a morir fra ceppi e rote
o s'ha supplicio il mondo altro maggiore
se il dí sequente non servisse al coco
ogni lor scritto ad apicciarne il foco.

Mi potrebbero dir che son biasmati
solo da lor gli imbratta fogli vili
e che sarian da lor sempre honorati

tutti i poeti nobili e gentili.
Rispondo: che troviamo i Mecenati
ch'io m'offerò trovarle anco i Vergili:
venghino dico a luce i protettori
ch'io mi obbligo trovar dotti scrittori.

Ma chi non perderia seco l'ardire
tal sprezzatura in lor scorgendo, e tanto
fasto, & orgoglio? che per vero dire
par che godino haver di questo il vanto.
Et io per me, non oserei venire
al cospetto di tai donne, co'l canto.
E pur, sí come ho fatto ad honor vostro,
ho speso anco in lor laude, e carta, e inchiostro.

E vedete se può molto il timore
ch'io timido anco all'altrui spese accorto
celo quanto ho già scritto in vostro honore
temendo in voi, quel che in mille altre ho scorto;
per che il sopporri a troppo aspro censore
mi farebbe tornar co'l viso smorto
oltre ch'io temo ancor, che havreste a sdegno
d'esser lodata da sí rozzo ingegno.

Hor se impaurito, io, quel che ho scritto ascondo;
so che per timidezza anco altri tace
perché la vostra gratia unica al mondo
et il senno, e'l valor che stupir face
chi lo contempla, e'l riso almo e giocondo
di cui festoso Amor sol si compiace
havria virtù di far cantar le pietre
non che destare al suon le cave cethre.

Anzi già d'este, a i lidi piú remoti
portano il vostro honor donna ad ogni hora
per far i vostri pregi, e chiari, e noti
in parte, dove non son giunti ancora.
Et se i piú belli ingegni a voi, devoti
celano il canto con che ognun v'honora;
non è per questo che in ben colte rime
non ve si dian fra noi le glorie prime ».

Conclusa così, in verità non con grande onore del nostro, la disputa, fanno da corollario altri due brevi componimenti: il sonetto del *Cavalier Nuvolone* e la *Risposta* di Leone, entrambi impostati sull'« arguzia » del leone che teme il fuoco, per sua natura, eppure arde d'amore per l'attrice.

« Come esser può che tremolante e fioco
corri alla fiamma o tu LEONE altiero,
se piú ch'altro animal superbo e fiero;
tu per propria natura abborri il foco?
Con qual forza, o qual arte, a poco a poco
ha costei, che del ciel guida e sentiero

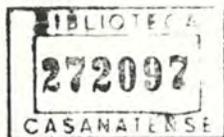
preso sopra di te tant'alto impero
 che al laccio tienti, e tu lo prendi a gioco?
 Qual sarà dunque nel fuggir si lieve
 che da l'incendio fugga de' suoi sguardi,
 o da le reti nelle chiome sparte?
 Da li suoi lacci, e dal suo foco, in brieve
 (poi che tu o fier LEON sei preso & ardi)
 fia il mondo arso e legato in ogni parte. »

RISPOSTA

« Franco e sicuro, non tremante o fioco
 corsi Signore al vivo incendio altiero
 che mi fe' quasi Agnel di Leon fiero,
 arder su l'Ara sacra, in divin Foco.
 Quivi, come Holocausto, a poco a poco
 consunto, apersi a l'Alma il bel sentiero
 ove hor gode beata in quello impero,
 che infinito ha il piacer, che eterno ha il gioco.
 Laccio felice dunque, e fiamma lieve
 fu che m'arse e mi strinse, co' bei sguardi
 e con le chiome hor colte in trecchie, hor sparte:
 onde, se ogni altro amante ha il piacer breve
 tu solo o cor, che in fiamma celeste ardi
 godi ogni hor del tuo ben, l'ottima parte ».

Questa la disputa poetica, che è, nel suo insieme, un'estrema variazione della disputa in difesa della donna, in una sua specificazione affatto particolare: l'attrice. Non possiamo non ricolligarci quindi alla disputa sulla donna che Leone de' Sommi aveva affrontato anni prima (e questo richiamo è anche confortato da certa somiglianza d'immagini fra le due poesie); il che è un ulteriore indizio a favore dell'attribuzione.

Concludendo dunque, possiamo dire che le rime da noi attribuite a de' Sommi, oltre ad ampliare la scarsa produzione superstite dell'ebreo mantovano, da un lato convalidano la nostra ipotesi dei rapporti fra la temperie scenica espressa nei *Dialoghi* e il mondo del teatro professionistico colto, della commedia dell'arte che di lì a due o tre anni sboccherà nella costituzione della Compagnia dei Gelosi, dall'altro apportano un qualche nuovo lume sulla personalità d'uomo di teatro di Leone de' Sommi.



L'*Archivio del teatro italiano* – nato dalla duplice esigenza di approfondire lo studio di determinati temi e momenti del nostro teatro e di fornire gli strumenti adatti per allargare, al di là della cerchia degli specialisti, la conoscenza di alcuni dei suoi aspetti più peculiari – si propone di presentare documenti letterari e storici poco conosciuti o dimenticati, inediti o rari – innanzi tutto opere drammatiche, e poi trattati, scenari, relazioni sugli spettacoli e lettere di comici –, in testi filologicamente corretti e accompagnati da introduzioni e da note.

Questa collana, che non è di pura erudizione, potrà interessare tutti coloro che seguono da vicino i problemi connessi con la storia del teatro italiano, permettendo una verifica puntuale, alla luce del passato, di non pochi problemi del teatro d'oggi.

Volumi di cui è attualmente prevista la pubblicazione:

- * Pietro Aretino - *La Cortigiana*, nella prima stesura inedita
a cura di Mario Baratto
- * *Le feste romane del 1513 in onore di Lorenzo e Giuliano de' Medici*
a cura di Fabrizio Cruciani
- * *Scenari franco-italiani*
a cura di Marcello Spaziani
- * Girolamo Bartolommei - *Didascalia*, cioè dottrina comica
a cura di Ferdinando Taviani
- * Fabrizio Carini Motta - *Trattato sopra la struttura dei teatri e scene*
a cura di Edward A. Craig
- * *Lo spettacolo inaugurale del Teatro Olimpico di Vicenza*
a cura di Lionello Puppi
- * Leone de' Sommi - *Le tre sorelle*, commedia inedita
a cura di Ferruccio Marotti