

GIULIA DELL'AQUILA

SCELTE ONOMASTICHE NELLE COMMEDIE
DEL NAPOLETANO NICCOLÒ AMENTA

A sette commedie Niccolò Amenta affida nel primo Settecento il gravoso compito di rinverdire i fasti della commedia “regolare” cinquecentesca: avverso alle mode spagnoleggianti il letterato napoletano invoca costantemente i modelli toscani, cui attinge a piene mani offrendo spesso il fianco all'accusa di plagio.¹ Poche righe sono sufficienti per riassumere la sua vicenda biografica e per enucleare i principali interessi letterari che matura negli anni, non essendoci, dichiarava Riccardo Zagaria, suo biografo e studioso primonovecentesco, «molti o ragguardevoli fatti da menzionare».²

Giurista di professione, Niccolò Amenta, come molti del ceto civile partenopeo, asseconda negli anni più maturi la propria vocazione letteraria alimentata sin nella giovinezza dalle amicizie con Pompeo Sarnelli, Agnello di Napoli e Leonardo di Capua. Pur mostrando di racco-

¹ Nato a Napoli il 27 ottobre 1659, l'Amenta si avvale della guida di Pompeo Sarnelli e Agnello di Napoli nello studio delle «belle umane lettere» e della filosofia, e della frequentazione di Leonardo di Capua che lo inserì nelle discussioni scientifiche e filosofiche. Laureatosi a soli diciotto anni in giurisprudenza seguendo le orme paterne, preferì, come molti altri napoletani di quegli anni, dedicarsi agli studi piuttosto che all'attività forense, anche a causa della debole costituzione e di un'affezione agli occhi, secondo quanto riferisce il suo primo biografo, il nipote Giuseppe Cito, autore di una *Vita di Niccolò Amenta*. Morì a Napoli il 21 luglio del 1719.

Le commedie dell'Amenta sono: *La Gostanza* ambientata in Firenze (Napoli, 1699; altre edizioni: Napoli, 1699; Napoli, 1722); *Il Forca* ambientata in Livorno (Venezia, 1700; altra edizione: Napoli, 1735); *La Fante* ambientata in Pisa (Napoli, 1701); *La Somiglianza* ambientata in Genova (Venezia, 1706; altra edizione: Napoli, 1706); *La Carlotta* ambientata in Napoli (Venezia 1708; altra edizione: Napoli, 1726); *La Giustina* ambientata in Roma (Napoli 1717; altra edizione: Venezia, 1721); *Le Gemelle* ambientata in Livorno (Venezia, 1718; altra edizione: Napoli, 1722). Tutta la sua opera comica fu ristampata in *Commedie*, 3 voll., Napoli, 1750-'53.

Sulla vita e sulle opere dell'Amenta si vedano: R. ZAGARIA, *Vita e opere di Niccolò Amenta (1659-1719)*, Bari, Laterza 1913; A. ASOR ROSA, *ad vocem*, in *Dizionario biografico degli italiani* (da ora DBI), II, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana 1960, II, pp. 766-8; A. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, IX, *L'età di Vico*, Napoli, Esi 1981, pp. 57-66, 73-80, 115-9.

² ZAGARIA, *Vita e opere di Niccolò Amenta (1659-1719)*, cit., p. 9.

gliere l'eredità della prima generazione degli Investiganti in maniera «riduttiva e schematizzante»,³ è in quell'alveo accademico⁴ che l'Amenta matura e affina il proprio gusto letterario, dichiarandosi lontano dalle arditezze del secentismo, e del marinismo in special modo. La sua presenza in ambiente accademico non si limita, tuttavia, alle frequentazioni «investiganti». Il nome dell'avvocato napoletano si legge tra gli iscritti dell'Accademia degli Innominati di Bra e degli Inculti Agricoltori di Montalto; nel 1703 con il nome di Pisandro Antiniano egli entra a far parte della Colonia Sebezia, succursale napoletana dell'Arcadia: il rilievo del suo ruolo traspare nel carteggio del vicecustode Biagio Maioli D'Avitabile che definisce l'Amenta «splendore della nostra colonia, stimandolo tutta la città per maestro delle buone arti».⁵ Pochi ma significativi i suoi interventi nelle discussioni letterarie coeve. Nel 1714 è dalla parte del Muratori nella polemica tra questi e due letterati vicentini, Andrea Marano e Antonio Bergamini: scrive, infatti, una *Lettera, dirizzata al P. Sebastiano Paoli*⁶ in risposta all'*Eufrazio* (Mantova 1708), un opuscolo in forma di dialogo scritto dai due poeti per controbattere alle censure muratoriane ai loro versi. Un intervento del tutto legittimo e doveroso, come evidenzia il Cito, avvocato anch'egli, nella premessa alla *Lingua nobile d'Italia* dell'Amenta:

Intorno a questo tempo istesso intraprese egli la difesa del Signor Ludovicantonio Muratori Bibliotecario del Serenissimo Duca di Modena, giudizioso, e modesto Scrittore de' nostri giorni, il qual avendo alle stampe dato i suoi libri della Perfetta Italiana Poesia, ed in essi ragionato dottamente d'alcuni difetti di non pochi Poeti, e particolarmente delle Poesie de' due Signori Vicentini; questi volendo se stessi a gran torto difendere, e scagionarsi, di quanto lor giustamente era stato opposto, pubblicarono un Dialogo intitolato Eufrazio, malmenando il giusto Oppositore; ed a costoro rispose l'Amenta a favore del Muratori con una lettera in

³ QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, cit., p. 57; secondo lo studioso l'Amenta apparirebbe riduttivo anche in veste di biografo: nella *Vita di Lionardo di Capoa* (Venezia, 1710), pur riconoscendo nel medico-letterato «il Socrate dei nostri tempi» (*ibid.*), sembra limitarsi ad un'analisi linguistico-stilistica del *Parere*, rivelando la priorità assegnata tra tutti i suoi interessi alle questioni linguistiche, peraltro mai trattate in maniera sistematica pur dichiarandosi – qualche anno dopo – uno «schietto grammatico» e non un «rettore o poeta» (N. AMENTA, *Della lingua nobile d'Italia e del modo di leggiadramente scrivere in essa nonché di perfettamente parlare*, Napoli, Antonio Muzio 1723, p. 1. L'opera è in due tomi).

⁴ Per un profilo delle intenzioni e dell'attività scientifica dell'Accademia degli Investiganti si rimanda a B. DE GIOVANNI, *La vita intellettuale a Napoli fra la metà del '600 e la restaurazione del Regno*, in *Storia di Napoli*, cit., VIII, *Manierismo e Barocco*, pp. 355-68.

⁵ QUONDAM, *La Colonia Sebezia*, in *Storia di Napoli*, cit., IX, p. 144.

⁶ N. AMENTA, *Lettera, dirizzata al P. Sebastiano Paoli, in difesa del Sig. L. A. Muratori*, Napoli, 1715.

sua difesa data fuori nell'anno 1715 in 8° dalle stampe di Niccolò Nasi: dotta veramente, e modestissima Opera, e piena di quella saggia, ed innocente critica, che suol'essere sovente de' Letterati la pietra di paragone.

Poco dopo, nel 1717, postilla e ripubblica a Napoli *Il Torto e 'l Diritto del non si può* del Bartoli,⁷ e informa per lettera gli Accademici della Crusca delle proprie argomentazioni puriste, ricevendone gratitudine e incoraggiamento. Un purismo, quello dell'Amenta, teorizzato anche nell'ambiziosa e incompiuta *Della lingua nobile d'Italia*, successivamente di qualche anno: una «grammatica tipica – secondo il Trabalza – con cui si concludeva questo periodo di predominio della Crusca».⁸ Identico il principio di “obbedienza” e “fedeltà” affermato dall'Amenta in entrambe le sedi. Al Bartoli rimprovera, infatti, di avere «mena[to] beffe e strazio de' grammatici»,⁹ di non avere seguito

né le loro *decisioni*, né l'*uso*, [...], né l'autorità degli scrittori, né la prerogativa del tempo, né l'uso latino o il suo contrario, né la convenienza de' simili; ma or l'uno or l'altro, or due o tre insieme e “più di tutto l'*arbitrio*”¹⁰

che richiederebbe, tuttavia, un sovrappiù di buon gusto e buon giudizio. Nella *Lingua nobile d'Italia* dichiara espressamente di essersi rifatto alle disposizioni del grammatico Benedetto Buonmattei¹¹ «imi-

⁷ D. BARTOLI, *Il torto e 'l dritto del non si può dato in giudizio sopra molte regole della lingua italiana*, 1655 con lo pseudonimo di Ferrante Longobardi.

⁸ C. TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, Bologna, Forni 1963, p. 360.

⁹ *Ivi*, p. 359.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Benedetto Buonmattei fu membro e segretario dell'Accademia della Crusca, pubblico lettore di lingua toscana nello studio pisano e fiorentino. Assertore del primato fiorentino e delle ragioni puristiche, il Buonmattei – guardando all'autorità degli scrittori fiorentini e toscani e dei grandi scrittori antichi – fondò la «grammatica metodica» e fu in qualche modo «precorritore del logicismo grammaticale nella sistemazione e divisione delle parti del discorso e nella disposizione delle norme linguistiche» (M. VITALE, *La questione della lingua*, Palermo, Palumbo 1967, p. 79). Un primo libro della sua grammatica, intitolato *Introduzione alla lingua Toscana*, apparve nel 1626 e già prima, nel 1623, era circolata una parziale edizione col titolo *Delle cagioni della lingua Toscana*; solo nel 1643, tuttavia, avvenne la pubblicazione integrale dell'opera intitolata *Della lingua Toscana*, in due libri. Del 1623 è anche una orazione, intitolata *Delle lodi della lingua Toscana*, da lui recitata pubblicamente nell'Accademia fiorentina nello stesso anno: in essa si trovano già espresse le sue idee puriste, come nel primo trattato della sua grammatica. Tuttavia, osserva Vitale, «mentre nelle posizioni teoriche e generali, di chiara ascendenza salviatiana, il Buonmattei sembra concedere, sia pur sempre nell'ambito dell'accettazione della lingua fiorentina intrinsecamente pura, qualche funzione all'uso moderno (verifica dell'attualità della lingua antica e ampliamento), nella sua grammatica egli fa posto in assoluta prevalenza agli esempi canonici della tradizione». VITALE, *La questione della lingua*, cit., pp. 79-80.

tando, anzi seguendo sempre il suo bell'ordine, e disponimento; valendosene eziandio qualche volta delle sue stesse parole». ¹² Sostiene, inoltre, di essersi giovato, per «l'accrescimento intorno alle regole», del Bembo, del Castelvetro, del Salviati, assumendo come fonte la lingua pura del Trecento, ¹³ e di essersi affidato alle «pedate de gli esattissimi Accademici Fiorentini» ¹⁴ per l'ortografia.

Costante, dunque, l'attenzione ai modelli nell'intera produzione dell'Amenta: ad eccezione dei *Capitoli*, ¹⁵ essa si rivela nei *Rapporti di Parnaso*, ¹⁶ che riecheggiano esplicitamente i *Ragguagli* del Boccacchini, e nella produzione lirica che dagli esordi marinisti giunge alle successive esperienze arcadiche, mostrandosi attenta, nell'intento puristico, al magistero petrarchesco. ¹⁷

¹² AMENTA, *Della lingua nobile d'Italia*, cit., p. 2.

¹³ TRABALZA, *Storia della grammatica italiana*, cit., p. 359. Tornano utili alcune indicazioni del Trabalza circa l'organizzazione dell'opera amentiana che nella prima parte offre «per ben profferire, parlare e perfettamente scrivere» un compiuto trattato di ortografia e di ortoepia [...]; nella seconda svolge la grammatica fino al pronome. [...] Vi è contenuta un'immensa quantità di erudizione grammaticale, secondo, appunto, il gusto del tempo; strabocchevole è la materia degli esempi, frequentatissimi i richiami alle regole de' precedenti grammatici: tutto esibito con perfetta fede grammaticale, e punta filosofia, nonostante che egli innalzi alle stelle il Buonmattei che superò tutti «non solamente da puro gramatico, ma da addottrinatissimo filosofante» (ibid.).

¹⁴ AMENTA, *Della lingua nobile d'Italia*, cit., p. 2.

¹⁵ Più originali risultano, infatti, i *Capitoli*, in cui la dimensione narrativa propria del genere si arricchisce di elementi originali, e di alcuni spunti della poesia satirica contemporanea. Essi furono editi postumi, a cura di Giuseppe Cito (Firenze, 1721).

¹⁶ AMENTA, *Rapporti di Parnaso*, prima parte, Napoli, Raillard 1710.

Il contributo più originale dei *Rapporti* risulterebbe soprattutto in alcune considerazioni propriamente letterarie dell'Amenta, in merito a Dante e Petrarca. Mentre il poeta aretino è «retrocesso» nel rapporto III come poeta latino, e più in generale non viene riconosciuto come origine di una tradizione lirica assunta *in toto* e proposta dalla cultura napoletana contemporanea (nel rapporto III si legge, infatti, che «Francesco Petrarca pretende sedere il primo tra' poeti latini ed è allogato tra gli ultimi»), il Boccaccio, invece, compare spesso («con una forte matrice cruschevole») sia come personaggio, sia come «termine di riferimento culturale» (QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, cit., p. 61). Un episodio significativo che si iscrive nella storia della fortuna di questi due autori non sempre passati indenni in epoca *post-bembista*: «basta sfogliare le *Prose* [...] per trovare a ogni pagina forme e costruzioni del Boccaccio, o persino dell'universale maestro Petrarca, respinte perché antiche, o sostituite in omaggio all'uso; e persino versi petrarcheschi corretti perché ritenuti, non so quanto sinceramente, «incorrettamente scritti» nelle stampe» (C. CASES, *Lingua, stile e società. Studi sulla storia della prosa italiana*, Milano, Feltrinelli 1991, p. 373).

¹⁷ I versi dell'Amenta si leggono nelle *Rime degli Arcadi* (IV, Roma, Rossi 1716, pp. 328-50): in essi risulterebbe «la direzione più propriamente arcadica della posizione amentiana» (QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, cit., p. 62). Tredici sonetti dell'Amenta furono editi nelle *Rime scelte di poeti illustri de' nostri tempi*, Lucca, Frediani 1709, pp. 103-9.

È il comparto teatrale, tuttavia, a costituire la parte più significativa della sua produzione, anche per il continuo sforzo teorico che l'autore mostra di compiere e che sarebbe dovuto confluire, nelle sue intenzioni, in un ambizioso lascito. Al 1718, infatti, in coincidenza con l'uscita veneziana dell'ultima delle sette commedie, *Le Gemelle*, risale l'inizio della scrittura incompiuta dell'*Arte di ben fare le commedie toscane*, in cui probabilmente egli contava di pronunciarsi in merito alla riforma teatrale contemporanea.

Proporre in questa sede una prima analisi di alcune scelte onomastiche operate dal letterato napoletano comporta, necessariamente, l'esigenza di guardare alla tradizione teatrale cinquecentesca, in particolare toscana, assunta dall'Amenta per ortodossa sia sul piano linguistico, con non poche implicazioni nella nominazione dei personaggi ed evidenti omonimie (si pensi a certe commedie di Francesco D'Ambra, del Varchi, del Firenzuola),¹⁸ sia sul piano tematico e stilistico. Combattendo la magnificenza del teatro spagnoleggiante o italo-spagnolo, il letterato napoletano, animato da ambiziosi intenti riformisti, ingaggia una battaglia reclutando forze alleate: gli è accanto, infatti, l'abate Andrea Belvedere, più attento, tuttavia, alle questioni proprie della rappresentazione, e meno rigido di lui nel condannare oltre al dramma spagnoleggiante anche l'opera del D'Isa¹⁹ e dei suoi epigoni. Nell'obiettivo di riportare la commedia alla sua forma più regolare, l'Amenta non trascura tuttavia, di usare il "rampino" anche in zone territorialmente o cro-

¹⁸ A conferma della consolidata tradizione di certi nomi in ambito teatrale toscano si citeranno, solo per proporre pochi esempi, *Il furto* del D'Ambra (1560, in cui compaiono i nomi *Monn'Apollonia*, *Camilla*, *Rinuccio*, *Guicciardo Gualandi*), *I Bernardi* (1564, in cui compare *Menica*), la *Cofanaria* (1563, in cui compare *Ippolito*), *La suocera* del Varchi (in cui compaiono *Fulvia*, *Cassandra*, *Giannino*, *Fiammetta*); i *Lucidi* del Firenzuola (in cui compare *Fiammetta*), e *La Trinzia* (in cui compaiono *il Volpe* e *Monna Violante*, fino alla *Calandria* di Bernardo Dovizi, cardinale da Bibbiena, cosentino di nascita ma fiorentino di adozione, in cui compare il nome *Fulvia*).

¹⁹ Poche sono le notizie biografiche di cui si dispone a proposito del D'Isa: nacque a Capua nel 1572 da una famiglia patrizia, e si servì del nome del fratello Ottavio per pubblicare le sue cinque commedie, tra il 1610 e il 1630. Considerato «l'ultimo valido continuatore della commedia cinquecentesca e classicheggiante», il D'Isa nelle trame delle sue commedie si mostrò fedele al teatro plautino, «con implicazioni e amplificazioni romanzesche» ed elementi tipicamente secenteschi quali rapimenti, arresti e tentate violenze, tutti ispirati al canone dell'"improvvisa" (G. ROMANI, *ad vocem*, in *DBI*, XL, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1991, pp. 266-8). Non poche furono le critiche da parte dei contemporanei, anche per la troppo attenta imitazione plautina. All'Amenta si devono, invece, le contestazioni sul piano linguistico e stilistico: egli mise, infatti, in bocca ad un innamorato della *Giustina* (1717) il frasario amoroso tipico dei personaggi del capuano, per evidenziarne la ripetitività.

nologicamente limitrofe. Il suo zelo nel guardare ai modelli risulta da una serie di significative simmetrie intertestuali, non sfuggite ai lettori primosettecenteschi come agli attuali. Se nella *Somiglianza* si scorge la diretta derivazione dagli *Ingannati* degli Intronati di Siena, nella *Fante*²⁰ – che tuttavia sfrutta un tema, quello della balia, presente nella produzione cinquecentesca in maniera abbondante – è evidente il calco della *Fantesca* dell'aportiana, e nella *Carlotta* si coglie la “suggerione” dell'*Interesse* di Niccolò Secchi di Brescia: l'elenco delle fonti è, tuttavia, corposo e comprende autori latini – Plauto e Terenzio innanzitutto – e moderni, come l'Ariosto, Machiavelli, il Lasca, solo per citarne alcuni.²¹ La spiccata consonanza con le teorie linguistiche cruscanti e la fedeltà ai modelli “classici” ed “eruditi” gli procurano successo immediato e, naturalmente, qualche aspra condanna. Non è immune, ad esempio, dagli strali del senese Girolamo Gigli che nel suo *Vocabolario cateriniano* lo definisce «curialetto imboccacito», desideroso di rimaneggiare «l'eccecellenti commedie intronatiche, ed altre toscane»,²² e lo trascina in una

²⁰ La *Fante* risulta ristampata successivamente (nel 1709, in Venezia, a spese di Bernardo Michele Raillard) con il titolo di *Fiammetta*, cioè il nome della effettiva protagonista della commedia: una ristampa che non presenta alcuna modifica testuale. A giustificazione del titolo mutato, così si esprime Niccolò Falcone nella nota «A chi legge»: «Il ristampamento della *Fante* in questa terza volta ben richiede che le vada innanzi questo Prologo ad informarti d'alcune cose che immagino doverti esser'a grado. [...] Ella stava restia ad uscir fuori col nome di *Fante*, quando non è da meno dell'altre: ma noi l'abbiam fatte tante carezze ch'ella per fine la s'è lasciata vincere ad almeno uscir' e farsi conoscere col suo vero nome della *Fiammetta*: di che ella tanto si pregia per conto, che l'istesso nome ha la *Fiammetta* del lepido da Certaldo. Ma a dir come la va, il suo titolo di *Fante* è egli ottimo: né s'è mutato (per chi ne volesse tacciare il signor Niccolò) perché vizioso, o altrimenti: ma perché piacendomi più questo di *Fiammetta*, che quel di *Fante*; tanto n'ho importunato esso lui l'amico, c' a viva forza, e per amor mio, vi s'è lasciato calar' a farlo. Né il Titolo dagli Uffizi è egli che commendabile; (come può vedersi per quel che me ne sovvegna in questo punto) dal Negromante dell'Ariosto, dalla Pinzocchera e dalla Sibilla del Grazini, detto il Lasca, dalla Schiava del Porta, anzi dalla *Fantesca*, titolo istesso, e del medesimo Porta, e del Parabosco; dal Marinaro, e Pellegrino dell'istesso; per non entrare al Milite, e Mercatante di Plauto, alle Celebranti, a i Cavalieri, e alle Concionanti d'Aristofane; e a tant'altre d'antichi, e moderni, che sarei biasimevole a riferire».

²¹ Una dettagliata analisi dei prelievi dell'Amenta da altre commedie si legge alle pp. 96-100 del *Vita e opere di Niccolò Amenta* di Zagaria, cit.

²² Traggo la citazione dal *DBI*, ad vocem “Amenta, Niccolò”, cit., p. 768. Girolamo Gigli (Siena 1660, Roma 1722), pur guardando ai modelli francesi, non andò molto oltre un umorismo talvolta grossolano e un po' superficiale, come risulta dalle sue opere più note, *Il don Pilone* (1711), adattamento del *Tartuffe* di Molière, e *La sorellina di don Pilone* (1719). La sua origine fu determinante anche in ambito linguistico: il Gigli, infatti, fu avverso al fiorentinismo cruscante, cui oppose le ragioni del senese, come risulta dal *Vocabolario cateriniano* del 1707. Sull'onomastica nel *Don Pilone* si veda il recente contributo di D. DE CA-

contesa in cui al Muratori spetta il ruolo di “paciere”. Anche Niccolò Capasso si pronuncia contro l’avvocato napoletano: per lui il teatro dell’Amenta ripropone situazioni, agnizioni e personaggi fin troppo abusati: amori avversati che infine trionfano, matrimoni combinati che non si celebrano, beffe e “garbugli”, passioni senili, travestimenti²³ facilitati talvolta da ingannevoli somiglianze, scambi di persona negli amplessi amorosi di memoria boccacciana,²⁴ gelosie, rivalità, tutti, insomma, gli ingredienti irrinunciabili della commedia, rimescolati nelle sette commedie fino quasi all’autoplagio. Un’imitazione, secondo molti non riuscita dal momento che trame e personaggi, tipici della produzione comica erudita cinquecentesca, sono sfrondata dall’Amenta di ogni connotato realistico, affidandosi – per garantire la statutaria mimesi – ai frequenti motti toscani e al riuso del personaggio “napoletano”. A tale modello – che, secondo Croce, già nelle commedie primosecentesche era «invecchiato, e ripete[va] se stesso come i vecchi»²⁵ – ricorre l’Amenta, facendolo «ricomparire sulle scene, proprio come uno spettro»,²⁶ sul principio del Settecento. La figura del napoletano è presente, infatti in tutte le sette commedie, sempre – tranne nella prima di esse – in veste di capitano, spesso accompagnato dall’inseparabile parassita: entrambi offrono all’Amenta l’opportunità di inserirsi all’interno di una lunga tradizione onomastica.

Nella *Gostanza*, la prima delle sue commedie pubblicata a Napoli nel 1699²⁷ e ambientata in Firenze, il napoletano corrisponde al vecchio

MILLI intitolato *I nomi dei personaggi nel “Tartuffe” di Molière, nel “Falso filosofo” di Carlo Maria Raggi e nel “Don Pilone” di Girolamo Gigli*, in *L’incanto del nome*. Atti del III Convegno di Onomastica Letteraria organizzato nell’ambito del Master in Critica (Università Cattolica del Sacro Cuore, 10 maggio 2001), a cura di M.G. Arcamone, G. Baroni, D. Bremer, Pisa, Edizioni ETS, 2002.

²³ Sull’uso del travestimento e sugli altri elementi tipici della commedia “regolare” cinquecentesca cfr. tra altri G. ATTOLINI, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari-Roma, Laterza 1988, pp. 237-48.

²⁴ È un motivo, questo, irrinunciabile anche nelle commedie che non propongono intrecci elaborati: nel *Pedante* di Francesco Belo (1529), ad esempio, lo scambio di persona nell’amplesso avviene quando il giovane Curzio, credendo di giacere con la fanciulla di cui è innamorato, cioè Livia, si ritrova con la moglie Fulvia che egli ha abbandonato e che lo ha seguito per potere riconquistare il suo amore. Tale “intreccio” rivela evidenti analogie con la novella di Giletta di Narbona (*Dec.*, III, 9). Cfr. G. FERRONI, *Mutazione e riscontro nel teatro di Machiavelli, e altri saggi sulla commedia del Cinquecento*, Roma, Bulzoni 1972, p. 148.

²⁵ B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza 1962, p. 288.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Interessante coincidenza quella che vede nello stesso anno, il 1699, la pubblicazione della commedia dell’Amenta e l’uscita del trattato del palermitano Andrea Perrucci

Minecanello, e il capitano (un inguaribile millantatore come è proprio del personaggio) si chiama *Ramagasso Tempesta*. Nel *Forca* il capitano/napoletano è *Fonzo* (forma abbreviata e dialettale di *Alfonso*, 'molto valoroso'²⁸) *Senerchia*²⁹ (qui un toponimo è usato per cognome); nella *Fante* è *Gianluigi Spanto*³⁰ (cioè 'magnifico'), il cui nome è pronunciato da tutti, ad esclusione della moglie, «Gialloise»; nella *Somiglianza* è *don Giannandrea Maramaldo*³¹ (in omaggio al capitano di ventura Fabrizio Maramaldo); nella *Carlotta* è *Marcantonio*³² *Accardo*; nella *Giustina* è *don Ciccio Spavento*; nelle *Gemelle* è *Michelangelo Scannaso-*

(1651-1704) *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, con il quale l'autore tentava una teorizzazione della commedia dell'arte anche attraverso il censimento del repertorio verbale attribuito alle varie parti di innamorati, di vecchi, di servi, ecc. La stessa struttura del trattato, che è diviso in due parti di cui la prima dedicata alla commedia premeditata e la seconda all'improvvisa, è funzionale alla dimostrazione della superiorità della recitazione improvvisa: «Mi rido di coloro che avvezzi a rappresentare solo premeditato, dicono non esser perciò buono chi all'improvviso recita; poiché a chi perfettamente sa rappresentare all'improvviso, ch'è più difficile, facile poi gli sarà il recitare premeditato, ch'è il meno; anzi avrà sempre l'improvvisante un colpo maestro, che mancandoli la memoria o succedendo qualche sbaglio è abile a rimediarsi [...] quando colui che da pappagallo rappresenta in ogni mancanza resterà di stucco» (*Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, a c. di A. G. Bragaglia, Firenze, 1961, p. 160).

²⁸ *Alfonso* è nome molto diffuso in tutta l'Italia, ma con più compattezza in Campania. Come nome cristiano è insorto e si è diffuso, soprattutto in Campania, per il culto di Sant'Alfonso de' Liguori. Come nome laico esso riflette il prestigio dei vari re di Spagna e quindi di Napoli, e più in generale l'influsso esercitato dall'onomastica personale spagnola nel lungo periodo di dominazione della Spagna in Italia. Il nome spagnolo *Alfonso* continua un nome germanico, introdotto dai conquistatori visigoti all'inizio del V secolo, composto con il secondo elemento **funza*- 'pronto, veloce, valoroso', e un primo componente che può essere stato sia **ala*- 'del tutto' (quindi 'molto valoroso'), o **athala*- 'nobiltà' (quindi 'nobile e valoroso'), o il gotico *hathus* 'battaglia' (quindi 'valoroso in battaglia'): questi primi elementi possono essere sovrapposti e confusi, in modo da rendere impossibile una sicura identificazione. Cfr. E. DE FELICE, *Dizionario dei nomi italiani*, Milano, Mondadori 1986, p. 55.

²⁹ *Senerchia* è una località in provincia di Avellino.

³⁰ *Spanto* è participio passato del verbo *spandere*, *spandersi* (con derivato *spantezza* = 'fasto, magnificenza'). T. DE MAURO, *Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, Utet 1999, p. 260. Cfr. anche N. TOMMASEO - B. BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, IV, Torino, Utet, p. 1062.

³¹ Il termine *maramaldo*, qui ripreso come nome di un personaggio, si usa per 'persona vile, che inferisce su chi non può difendersi'. Esso deriva dal nome del capitano di ventura Fabrizio Maramaldo che nella battaglia di Gavinana (1530) uccise Francesco Ferrucci già gravemente ferito.

³² Il nome *Marcantonio* potrebbe ironicamente richiamare quello di Antonio Marco, amante di Cleopatra, sconfitto nella battaglia navale di Azio, e ucciso nel 30 a.C.: il suo nome è stato ripreso in molte opere, tra cui il dramma *Antonio e Cleopatra* di Shakespeare, rappresentato forse nel 1607.

rece. A motivare queste scelte, che spesso presentano allusioni antifrastiche, è lo stesso Amenta, non a caso all'interno della sua ultima commedia – *Le gemelle* – per bocca di uno dei diretti interessati. A Matteo, figlio di Michelangelo Scannasorece, che chiede «perché Scannasorece, e non iscanna balene, vascelli, fortezze?», il capitano, invocando l'autorevole esempio del Micco Passaro di Giulio Cesare Cortese,³³ che «manco se fice chiamma Micco Draone»,³⁴ precisa che «so bezzarrie de nui' aute Smargiassune; metterece no nomme de coniglio, e poi fa cose de leiune». ³⁵ La discendenza dei capitani amentiani dal noto Micco Passaro potrebbe instaurare, come è stato notato, un'altra parentela – più lontana – con i capitani vanagloriosi che si muovono nelle scene di alcune commedie del capuano Francesco D'Isa: lo stesso Cortese dichiarò, infatti, di essersi ispirato al Colambruoso della *Fortunia* del D'Isa appunto, stampata nel 1610 a Napoli. Ma accanto al Colambruoso, si citeranno il capitano Squarciabandiera sempre della *Fortunia*, Colandrea della *Flaminia* (Napoli 1613, poi Viterbo 1621), il capitano Mongibello dell' *Alvida* (Napoli 1616): tutti dotati di caratteristiche che ritorneranno – anche a livello espressivo – nei capitani dell'Amenta ed in numerosi altri, tra cui il Croce segnalava il capitano Miccantuono degli *Innocenti colpiti* di Giulio Cesare Sorrentino.³⁶

Anche i discendenti amentiani del *miles gloriosus* sono accompagnati dagli inseparabili “famigli” e parassiti: l'appellativo assegnato ad ognuno di essi allude al ruolo ed ai connotati principali. Così è per *Masaccio detto Voragine*, famiglia parassita di Ramagasso Tempesta, per lo *Struzzolo*³⁷ (nel senso di ‘persona che digerisce ogni cosa come lo struzzo’) famiglia di Fonzo Senerchia nel *Forca*; per il *Balena*, famiglia di Marcantonio Accardo, per *Gianni detto Pancetta* al servizio di don Ciccio Spavento, per *Buontempo*, famiglia parassita di Giannandrea Maramaldo: tutti nomi che rimandano immediatamente all'insa-

³³ G. C. CORTESE, *Micco Passaro 'nnammurato*, 1621.

³⁴ AMENTA, *Le gemelle*, cit., p. 27.

³⁵ *Ibid.* A proposito del proprio nome il capitano non risparmia spiegazioni: «terrore de li nnemmi, salvaguardeja de l'ammice, spanto, e sbrannore de Napole, e groleja de lo tiempo, e de lo munno d'oje».

³⁶ Anche nelle commedie di Filippo Gaetani e di Alfonso Torello si trovano numerose figure di “napoletano”. Cfr. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit.

³⁷ *Struzzolo*: «si dice, in modo basso, di persona che mangia assai»: questa accezione è attestata nel *Malmantile racquistato*, un poema di Perlone Zipoli [Lorenzo Lippi], pubblicato in Firenze, ma con la data di Finaro 1676. Anche un proverbio toscano comproverebbe lo stesso significato: «digerire ogni cosa come lo struzzo». Cfr. TOMMASEO, BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., IV, p. 1273.

ziabile famelicità di questi personaggi, cui nella scena sono riservate quasi sempre poche battute per invocare o ricordare abbuffate e ubriacature. Presente anche il domestico svampito e tonto, che si muove goffamente ed è spesso sollecitato ad una maggiore prontezza con gli attributi tipici della tradizione comico-grottesca toscana,³⁸ espressi dalle forme composte da un imperativo e un sostantivo: «pascibietola», «trangugialasagna», «pappafava», «sorbibrodo», ecc. Anche per questo sottogruppo di famigli i nomi sono già assai allusivi: *Matteo*, servo sciocco di messer Uberto nella *Giustina*, è quasi omofono rispetto a «matto», l'appellativo con cui il personaggio è sempre additato non soltanto dal padrone. Da questa fama Matteo non riesce a riscattarsi anche per via delle frequenti deformazioni dei nomi degli altri personaggi che egli pronuncia in maniera inesatta. Dalla sua bocca il nome di *Ortensio* (personaggio non immune, forse, dalla suggestione dell'*Ortensio* del Piccolomini per il motivo del convegno amoroso con falsa identità nel buio della notte, che ritorna, tuttavia, più volte nelle commedie dell'Amenta ed è un vero *topos* della produzione drammaturgica) è trasformato in «Portensio», «Fortensio», come *Travaglino* diviene «Tagliolino», «Tenaglino», ecc., tra le risa dei presenti, e nel solco di certi dialoghi dei *Menaechmi* plautini ripresi abbondantemente dal teatro cinquecentesco. *Tonto* si chiama il servo di Monn'Apollonia nella *Fante*, sovente definito «milenso», «balocco», «asinaccio» nei colloqui in cui l'anziana e gelosa moglie di Gialloise Spanto sfoga la gelosia alimentata dalla giovane e ambita Fiammetta, sotto le cui vesti di serva si cela il giovane Rinieri. Nel nome di *Fiammetta*, desiderata da ben tre pretendenti come suggeriva certa tradizione teatrale cinquecentesca – si vedano, ad esempio, i *Tre tiranni* (1530) del lucchese Agostino Ricchi –, è certamente da vedere uno degli omaggi al Boccaccio del letterato napoletano, che “utilizza” l'autore del *Decameron* come personaggio nei *Rapporti di Parnaso* sulla scia di certa novellistica toscana (si pensi ad esempio al Firenzuola), e guarda alle cento novelle come a una inestinguibile fonte, per le commedie, non solo di intrecci ma anche di antroponimi. Lo attestano alcune coincidenze che, pur non stabilendo delle analogie tra i personaggi (come nel caso del notaio Ser Ciappelletto della *Spina* del Salviati), potrebbero in certa misura attestare la dimestichezza del letterato napoletano con il *Decameron*. Alcuni casi di semplice omonimia, innanzitutto: quello di

³⁸ Si pensi, con i dovuti “distinguo” e solo per fare alcuni esempi, ai nomi dei diavoli danteschi, e a certa onomastica pulciana.

*Monn' Apollonia Gianfigliuzzi*³⁹ della *Fante*, che si chiama come il Currado padrone del cuoco Chichibio di *Dec.* VI, 4; quello del «mercantante rauggeo»⁴⁰ del *Forca*, *Giammatteo Lotteringhi*, che condivide il nome con l'ingenuo «stamaiuolo» Gianni di *Dec.* VII, 1; quello del giovane pisano *Alfonsino Gualandi*⁴¹ della *Carlotta*, che riprende il nome di Bartolomea Gualandi appunto, moglie del giudice Ricciardo di Chinzica in *Dec.* II, 10, per il quale l'Amenta ricorre alla nobile famiglia pisana come avevano già fatto altri (si pensi al gentiluomo pisano Guicciardo Gualandi del *Furto* [1560] di Francesco D'Ambra). Una novella, la decima della seconda giornata, da cui l'Amenta potrebbe aver assunto anche un altro nome, quello di *Paganino*,⁴² che nel *Decameron* è l'amante appassionato di Bartolomea: nella *Giustina* a Paganino Varriani il commediografo assegna il ruolo dell'innamorato, e connota il suo personaggio in maniera assai decisa assegnandogli il frasario amoroso sdolcinato che il suo ruolo impone. Casimiro Rossi nelle pagine dedicate «A chi legge», premesse al testo della commedia, segnala esplicitamente le finalità di Paganino:

Il giudizioso Autore, volendo far conoscere quanto sia ridicolo, e fuor di costume lo stile de gl'altri Comici Italiani, messo in uso da cent'anni a questa parte, introduce in questa Commedia un de gli Innamorati, che parli in cotal guisa, e con tutte le frasi, formole, e numeri di sì fatti comici.[...]. Tuttociò che l'Autore fa dire a Paganino, tutto è fedelmente trascritto dalle moderne Commedie, e in molti luoghi vi ha de gl'interi periodi, e forse i più enfiati e metaforici, da quelle del D'Isa.⁴³

Nessuna responsabilità, pertanto, può derivare all'Amenta, sostiene il Rossi, dalla presenza di «Latinismi, voci non toscane, o guaste, e corrotte da' particolari dialetti: perocché egli artatamente le ha trascritte per farle conoscer ridicole».⁴⁴

Gostanza – in ossequio alla tenace amante di *Dec.* V, 2, il cui nome, peraltro, riecheggia in altre commedie cinquecentesche alludendo spesso alla perseveranza in amore – è il nome parlante della protagonista della prima commedia – omonima – dell'Amenta: un personaggio

³⁹ *Gianfigliuzzi* è il nome di una ricca famiglia fiorentina (come ricorda Dante in *Inf.*, XVII, 58 sgg.), di cui Currado fu signore magnanimo e generoso.

⁴⁰ Cioè di *Raugia*, come si diceva anticamente la città di Ragusa, in Dalmazia.

⁴¹ La famiglia pisana *Gualandi*, di antica nobiltà, è citata da Dante in *Inf.*, XXXIII, 32.

⁴² Il nome *Paganino*, tuttavia, risulta presente anche in altre commedie cinquecentesche, come ad esempio *La balia* di Girolamo Razzi.

⁴³ C. ROSSI, in «A chi legge», in AMENTA, *La Giustina*, cit. Le pagine non sono numerate.

⁴⁴ *Ibid.*

connotato dalla fermezza del suo sentimento per Alessandro, che ritenendola altra persona la ferisce erroneamente. Il finale, che premia l'amore e la fedeltà di questa come di molte protagoniste amentiane sulla scia di esempi quali la *Donna costante* di Raffaello Borghini (1578), accontenta quella congenita e legittima tensione dei lettori al "patetico", di cui il letterato napoletano tenne conto non solo in questa prima commedia, attraverso la prassi reiterata dei travestimenti e dei colpi di scena. L'attenzione al Boccaccio potrebbe essere vista anche in altri nomi (*Giannotto*,⁴⁵ *Federigo*,⁴⁶ *Alessandro*,⁴⁷ *Violante*,⁴⁸ *Dianora*,⁴⁹ *Alberto*,⁵⁰ *Rinieri*,⁵¹ e *Rinuccio*⁵² solo per citarne pochi) che compaiono nelle commedie dell'Amenta, probabilmente ripresi, insieme ad altri, dal repertorio decameroniano anche dai commediografi toscani cinquecenteschi e da quanti guardarono alla tradizione letteraria toscana dalle varie regioni d'Italia.

Qualche parola circa i nomi di altro tipo di "famigli", questa volta più intraprendenti, cui talvolta sono affidate le dinamiche di azione attraverso decisive ambasciate: *Spilletto*, ragazzo a servizio in casa di messer Lazaro nella *Fante*; *il Volpe*, famiglio del giovane Lelio nella *Somiglianza*; *Travaglino*, famiglio di Ortensio nella *Giustina*; *Fabio detto Intrica*, famiglio del vecchio Lazzaro nelle *Gemelle*; *Giovanni Cavicciuli*⁵³ (probabilmente nel senso di 'capestro') *detto il Vespa*, della

⁴⁵ *Giannotto* è il nome di uno dei famigli della *Giustina*, e nel *Dec.* compare in I, 2, ed in II, 6.

⁴⁶ *Federigo* è il nome del padre di Giustina, nell'omonima commedia. In *Dec.* esso compare in I, 7; II, 5; II, 6; V, 5; V, 6; V, 9; V, 10; VII, 1; X, 9.

⁴⁷ *Alessandro* è il nome di colui che sposterà Gostanza, nell'omonima commedia: in *Dec.* esso compare in II, 3 e IX, 1.

⁴⁸ *Violante* è il nome della cortigiana della *Gostanza*: in *Dec.* esso ritorna in II, 8 e V, 7.

⁴⁹ È la madre anziana della *Violante*: in *Dec.* il nome *Dianora* compare in X, 6.

⁵⁰ Nella *Somiglianza* messer Alberto è il padre di Leandro, fratello di Lionora cui somiglia molto. In *Dec.* il nome Alberto è in I, 10 e IV, 2.

⁵¹ *Rinieri* è il nome del giovane innamorato della serva Fiammetta al servizio di Monn'Apollonia. In *Dec.* esso compare in VIII, 7.

⁵² *Rinuccio* è il nome di uno dei personaggi del *Forca*: in *Dec.* esso compare in IX, 1.

⁵³ *Cavicchio*, sul Tommaseo, risulta con due significati distinti, entrambi plausibili in relazione al personaggio. Nel senso di 'piccolo legnetto a guisa di chiodo, che si conficca nel muro, nel legno, nella terra (in latino 'clavculus', diminutivo di 'clavus' = chiodo): a tale riguardo viene esemplificato da alcuni proverbi toscani: «qual buco, tal cavicchio» (per dire di cosa che corrisponde a cosa), «aguzzarsi il cavicchio sul ginocchio» (cioè procacciarsi il proprio danno), e «avere il cavicchio per ogni buco» (cioè avere pronta la risposta per ogni accusa). Risulta altresì nel significato di 'capestro', ormai assolutamente in disuso, esemplificato da alcuni sonetti di messer Anselmo in risposta al Burchiello («Tu ugni il cavicciule, che t'ha a dinoccoliar»), e da un passo del *Pecorone* di ser Giovanni Fiorentino («L'uno di

Gostanza, e nella stessa commedia *Cosimo detto Frappella*⁵⁴ (diminutivo di 'frappa', cioè 'trincio di vestimenti', ma anche 'ciarla' come attestato nell'*Ercolano* del Varchi e nella *Pinzochera* del Lasca), sino ai più espressivi Tigna e Scabbia del *Forca*, la commedia pubblicata in Venezia nel 1700. Un titolo, questo, più originale rispetto agli altri scelti dall'Amenta, in esplicita allusione al ruolo del personaggio che vi si cela: *Mario detto il Forca* è, infatti, un ruffiano, «il più trist'uomo, che abbia Toscana, e il più pronto, e costante testimonio falso, che sia in terra»⁵⁵ come dichiara Scabbia. Plausibile la suggestione esercitata dai personaggi dellaportiani cui è assegnato questo nome: il servo Forca che compare nella *Turca* (1606, in cui vi è anche un servo di nome Capestro) ed il Forca, sempre servo, che compare nella *Carbonaria* (1601). Altrettanto probabile il riferimento, da parte dell'Amenta, al consolidato uso che, nel parlato toscano cinquecentesco, si registra per l'aggettivo *forca*, nel senso di 'ragazzo impertinente ed indisciplinato'. Attenti alle precisazioni teoriche si dimostrano i prefatori delle commedie amentiane come l'autore stesso. Don Giacomo Salerno, barone di Lucignano, nelle pagine dedicate «A chi legge», premesse al testo della *Somiglianza* (1706) motiva le scelte onomastiche operate dall'Amenta a riguardo del nutrito popolo di servitori presente nelle commedie del napoletano, e dichiara che egli

se ha posti i nomi di Voraggine, Frappella, Vespa, Struzzolo, Scabbia, Tigna, Volpe, Buontempo a' famigli, ha fatto conoscere ch'eran soprannomi: il che dovevasi avvertire da gli altri, non essendo verisimile che 'n Paesi, di Cristiani particolarmente, si ponesser nel Battesimo sì fatti nomi.⁵⁶

Di primaria importanza risultano, infatti, le premure moralistiche nell'Amenta che evita attentamente le atmosfere e i dialoghi più sca-

questi muli aombrò, e non voleva passare; e 'l vetturale lo prese per lo cavicciuolo, per farlo passare il ponte», V, 2). TOMMASEO-BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., I, p. 1318.

⁵⁴ Frappare ha come primo significato 'minutamente tagliare'. Può ritrovarsi spesso, tuttavia, per 'ingannare'. In questo significato gli esempi riportati dal Tommaseo sono assunti dall'*Ercolano* del Varchi («Quando alcuno in favellando dice cose grandi, impossibili, o non verisimili..., se lo fa artatamente per ingannare e giuntare chicchessia, o per parer bravo, si dice frappare, tagliare, frastagliare», 54), e dalla *Pinzochera* del Lasca («A me bisogna trovare il padrone, che senza dubbio m'aspetta in casa, e frapparlo in modo...», 3.9). Pertanto frappare può anche essere inteso nel significato di 'ciarlare' o 'favoleggiare'. TOMMASEO-BELLINI, *Dizionario della lingua italiana*, cit., II, p. 908.

⁵⁵ AMENTA, *Il Forca*, cit., p. 21.

⁵⁶ DON G. SALERNO, in «A chi legge», in AMENTA, *La somiglianza*, cit. Le pagine non sono numerate.

brosti, inficiando la solidità della componente realista: *Violante* (*Go-stanza*), *Giulia* (*Il Forca*), *Maddalena* (*La Carlotta*), *Auretta* (*La Giustina*), e *Nina* (*Le gemelle*), pur nel ruolo di cortigiane, come è stato notato, sembrano desiderose perlopiù di coronare il proprio sogno d'amore o consolidare la propria posizione sociale.⁵⁷ La loro presenza sulla scena, spesso affiancata da ruffiane (come *Menica*, al servizio di Maddalena, e *Santa* al servizio di Auretta), non comporta cedimenti sul piano educativo sebbene il registro espressivo ad esse destinato sia più popolare: nonostante la morale spesso ripetuta – ad esempio – da Santa ad Auretta, secondo cui «putta innamorata è peggio che infranciosata»,⁵⁸ anche alle cortigiane spetta un epilogo felice, cui giungono, peraltro, sempre senza che vi siano state eccessive compromissioni con il peccato. Ancora più “costumate” le protagoniste femminili per le quali l'Amenta rincara la dose di attenzioni, come ricorda sempre il Salerno:

Non ha fatto camminar per istrada, senza orrevol compagnia, le oneste donzelle; e solamente con qualche necessità le ha fatte calar su l'uscio. Non le ha fatte amorosamente parlar con gli innamorati; né men dalle finestre: parendogli molto sconvenevole che in un luogo il più pieno d'abitazioni, che sia nella Città, dove si fingon le commedie, possa una onorata donzella parlar d'amore con qualche giovane.⁵⁹

Non vi è alcuna contraddizione, dunque, nella *Giustina*, nell'episodio di Ortensio che, non riamato, parla con Camilla attraverso una finestra: la donna, che sulla scena non c'è, è, tuttavia visibile ai lettori e agli spettatori «coll'occhio della mente [...], e quasi ancora coll'occhio del corpo»: un esempio di come possa essere felicemente usato quel particolare artificio scenico – che consiste nel non fare vedere colui o colei di cui altri parlano –, come rilevò un benevolo lettore dell'Amenta, collocandolo nel solco del Guarini dell'*Idropica*.⁶⁰

La presenza costante del “napoletano” nelle commedie dell'Amenta,

⁵⁷ Cfr. QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, cit., p. 116.

⁵⁸ AMENTA, *La Giustina*, cit., p. 50.

⁵⁹ DON G. SALERNO, in «A chi legge», in AMENTA, *La somiglianza*, cit.

⁶⁰ A proposito di questo “artificio” che l'Amenta adopera in più di una commedia, si legge nella *Favola, e Momo, Dialogo per chi vuol leggere*, apposto in calce alle *Gemelle* (cit.): «Favola a Momo: Come non conosci il grand'artificio di chi ti fa veder sempre coll'occhio della mente un personaggio, e quasi ancora coll'occhio del corpo, come fe la mia sorella, dove Ortensio parlava a Camilla nella finestra; quando tu in realtà quel personaggio non vedi? Assai più praticò, non dico una mia pari, ma una mia Signora, che fu l'Idropica, figliuola del gran Guarini. D'essa fe che parlasser tutti: fu sol'essa il soggetto di tutti i ragionari, e l'unico suo sostegno: e pur non volle mai farsi vedere: e solamente si fe sentir con un, Ah, in una sedia ben chiusa, passando da una casa in un'altra a sgravarsi». Le pagine non sono numerate.

delle quali solo una risulta ambientata in Napoli e le altre in Firenze, Pisa, Livorno, Genova e Roma, determina la napoletanizzazione dei nomi di altri personaggi. È il caso di Violante, cortigiana della *Gostanza*, ribattezzata dal capitano Ramagasso *Beiolante*; di Fiammetta, protagonista della *Fante*, il cui nome viene pronunciato *Sciammetta* da Gialloise Spanto, a sua volta chiamato correttamente *Gianluigi* dalla gelosissima e attempata moglie Monn'Apollonia. E ancora è il caso di Brunello/Vurunello e di Ludovico/Addevico della *Fante* solo per fare alcuni esempi: uniche concessioni alla colorazione linguistica più marcata, generalmente evitata dall'Amenta in favore di un più filtrato *cliché* toscano-fiorentino, peraltro improbabile in coincidenza di alcuni personaggi. Non è mancato, al riguardo, chi ha segnalato il carattere erudito di questa operazione che rinvia ad alcuni precedenti cinquecenteschi italiani quali la *Talanta* (1542) con il capitano Tinca, e la *Cortigiana* (1525) con il signor Parabolano dell'Aretino, e l'*Amor costante* (1536) e l'*Ortensio* (1560) del Piccolomini.⁶¹

Anche il "pedante", che aveva trovato una riuscita caratterizzazione nell'omonima commedia del 1529 del romano Francesco Belo,⁶² fa la sua comparsa in alcune commedie amentiane, riproponendo gli stessi connotati di indiscussa pertinenza del fortunato personaggio. Nella *Gostanza* è *Anassimandro*, nella *Fante* è *Porfirio*, nella *Carlotta* è *Sallustio*. Il richiamo alla cultura classica, rappresentata dai due filosofi greci e dal grammatico greco commentatore di Callimaco, è ulteriormente rinsaldato attraverso le frequenti citazioni da Quintiliano, Cicerone, Orazio, Valerio Massimo, Plauto, Terenzio, solo per citarne alcuni, con cui i tre "pedanti" – come è tipico del personaggio – farciscono le loro battute in uno sgraziato latino. Numerose anche le citazioni/invocazioni del Petrarca nelle battute di Anassimandro, Porfirio e Sallustio, in linea con il distanziamento dell'Amenta in sede teorica dal modello Petrarca come unica fonte della tradizione lirica, posizione in cui si ritrovava, invece, molta cultura napoletana.

Nella tradizione toscana anche i nomi delle balie presenti nelle commedie dell'Amenta: *Checca* si chiama la fante nella *Gostanza*, *Orsolina*

⁶¹ QUONDAM, *Dal Barocco all'Arcadia*, in *Storia di Napoli*, cit., p. 116: sottolinea lo studio che anche in ambito europeo questo personaggio sembra riuscire particolarmente fortunato, come stanno a dimostrare Trinculo e Stefano nella *Tempesta* di Shakespeare (1611-12).

⁶² È infatti nel *Pedante* di Francesco Belo (1529) che debutta un personaggio destinato ad essere una presenza fissa nel teatro comico del Cinquecento, anche con la connotazione che più lo caratterizza, quel *monstrum* linguistico, il gergo pedantesco, sfruttato poi satiricamente oltre la fine del secolo XVI.

la balia di Lionora nella *Somiglianza*, *Caterina* è il nome di un'altra balia nella stessa commedia, e *Feliciana*, infine, è la balia di Rinuccio e Cassandra nel *Forca*. Alla figura del giureconsulto *Arsenio Cambiagi* nella *Somiglianza*, l'Amenta dedica una particolare attenzione: personaggio abusato anche questo nella tradizione teatrale tra Cinque e Seicento, e pertanto meritevole di una più puntuale definizione. Lo segnala Niccolò Falcone, dichiarando che Arsenio Cambiagi, appunto, risulta nuovo poiché mentre «molti, come tra gli altri il Firenzuola, e 'l Porta l'abbiano; questi [l'Amenta] non per tanto il fece Dottore di leggi solamente per nome, e quegli scimunito e balordo». ⁶³

La commedia appare, dunque, anche all'Amenta come ai precedenti commediografi cinquecenteschi il luogo privilegiato in cui praticare la riscrittura di scritture: un «testo “secondo”» – ha sostenuto Ferroni – di per sé, che «nella sua organizzazione e nella sua percezione [...] risulta sempre come qualcosa che viene “dopo” una vicenda narrativa, che esso proietta sul piano mimetico». ⁶⁴ Una prassi, quella della riscrittura, destinata a lunga vita come è confermato dalla ripresa – talvolta pedissequa – del teatro cinquecentesco in epoche successive, cronologicamente e culturalmente ormai lontane: se ne è offerto un esempio con il teatro di Niccolò Amenta, fedele “rifacitore” di situazioni, intrecci e antroponimi già canonizzati. Attento imitatore, il letterato napoletano, in sede creativa come in quella teorica: lo dimostra il dialogo tra Favola e Momo accluso alla sua ultima commedia, *Le gemelle*. Riprendendo il celebre prologo terenziano dell'*Eunuchus*, in cui il commediografo latino si disculpava dalle accuse di plagio da Menandro, Nevio, e da Plauto con «l'immutabilità dei caratteri, dei sentimenti e delle azioni degli uomini», ⁶⁵ l'Amenta fa dire alla Favola che le commedie

tutte son nate o da qualche somiglianza tra due fratelli e sorelle, come appunto sono nata io [*Le gemelle*], o da un creduto falsamento morto, o da qualche cambio di bambini, o dall'amarsi chi si stima sorella e per l'opposito, o finalmente dal credersi reo un innocente. E tutte sono, nonché son credute, differentissime, perché varie nella forma, nella statura e nel viso; perché non han lo stesso camminare e 'l muoversi; o perché han diverse gonnelle e dissimili abbigliamenti. ⁶⁶

⁶³ N. FALCONE, «All'Orrevolissimo Signor mio, il Dottor Signor Nicolo Amenta», in AMENTA, *La somiglianza*, cit. Le pagine non sono numerate.

⁶⁴ G. FERRONI, *Introduzione*, in *Riscrivere i generi del teatro*, in *Scritture di scritture. Testi, generi, modelli nel Rinascimento*, a c. di G. Mazzacurati e M. Plaisance, Roma, Bulzoni 1987, p. 552.

⁶⁵ *Ivi*, p. 553.

⁶⁶ AMENTA, *Le gemelle*, cit., *Favola, e Momo, Dialogo per chi vuol leggere*, cit.