

RAFFAELE SIRRI

TEATRALITÀ DELL'ONOMASTICA IN G.B. DELLA PORTA

Agli studi di onomastica un sostanzioso riconoscimento di validità e di efficienza, ammesso che ne avessero bisogno, viene dalla filologia classica, e particolarmente dalle indagini su nomi di personaggi di commedie antiche, che hanno di volta in volta aperto temi di inusitata fertilità critica.

Ovviamente, gli studi di onomastica, impostati con la necessaria acribia critica, si aprono a risultati positivi sia che si sviluppino su opere drammatiche, antiche o moderne, sia che si sviluppino su opere narrative o di altro genere. In tutte le opere di inventiva letteraria i nomi dei personaggi sono scelti o costruiti dagli autori con calcolo intenzionale e in funzione tipologica relativamente al personaggio, alla parte, all'ambiente. Ma nelle opere teatrali sembra che questo avvenga con maggiore partecipazione, con più scoperta e determinata dichiarazione di intenti, con più slancio insomma. Certo è che gli stimoli offerti dai testi teatrali a questo tipo di studi sono spesso più suggestivi e invitanti di quelli offerti da testi di altro genere. E d'altra parte nelle opere teatrali i nomi dei personaggi si rincorrono con ripetitiva e significativa insistenza nel corso dei dialoghi e, nei testi moderni, anche nelle didascalie. La voce dell'attore che recita, battendo sulle sillabe che compongono il nome, dà luce e vibrazione d'anima al movimento delle scene.

Aristofane ha immesso nelle sue commedie personaggi storici con i nomi coi quali erano diventati famosi: *Euripide*, *Eschilo*, *Socrate*, *Agatone* ecc.; ha portato in scena dèi e semidei con i nomi coi quali venivano invocati: *Dioniso*, *Caronte*, *Iride*, *Prometeo* ecc.; ha fatto dialogare e litigare gli uni e gli altri fra loro e con uomini comuni, questi ultimi designati spesso con nomi generici, a indicare non tanto individui e caratteri, ma tipi o categorie e funzioni, come p. es. *Poeta*, *Oracalista*, *Geometra*, *Mercante di decreti*, *Messaggero*, *Parricida*, *Creditore*, *Servo* ecc., oppure *Uomo*, *Donna*, *Ragazza*, *Vecchia* ecc.. Su questa via si è posto anche Plauto, il quale però, nelle sue commedie, ha dato nomi generici (*Parasitus*, *Puer*, *Lorarii*, *Caterva*, *Piscatores* ecc.) solo a personaggi chiamati a parti brevi o accessorie, per semplice comparsa, mentre ai

personaggi veri e propri, che svolgono ruoli determinanti, ha dato nomi personali, ironicamente costruiti in funzione della parte che sono chiamati a svolgere o in contrasto con essa (p. es. *Ptolemocratia* 'forte in guerra', *Trachalio* 'collo duro', *Lysiteles* 'vantaggioso', *Lesbonicus* 'amoroso'); oppure dà nomi d'uso comune (come p. es. *Sosia*, *Philippa*, *Alcesimus* ecc.), facendo sempre seguire al nome la qualifica: *Sosia servos*, *Bromia ancilla*, *Amphitruo dux*, *Staphyla anus*, *Antrax cocus* ecc., secondo un sistema teatrale già orientato, sia pure a tratti, nel senso della caratterizzazione.

Né Plauto né altri commediografi latini, tenuto conto della situazione politica, sociale e culturale in cui vissero, si lasciarono minimamente tentare dall'idea di chiamare in scena coi loro nomi personaggi realmente esistiti e famosi, o divinità venerate. La trovata, già presente in alcune commedie di Cratino, di Cratete, di Nicofonte, ma non così orgogliosa e rigogliosa come in quelle di Aristofane, può attribuirsi a questo autore come unica, eroicamente originale e irripetibile, come del resto la sua arte. Aver fatto scendere dall'Olimpo sulla terra personaggi mitologici, e aver chiamato dall'Ade personaggi che si erano distinti nella vita per cultura o per ingegno, per indurli a discutere o a litigare coi mortali e per i mortali su grandi e su piccoli problemi, ora con ironia ora con sarcasmo, ora abbattendo monumenti ora rompendo argini di fiumi in piena, ha significato richiamare la letteratura, la filosofia, la politica, la religione al loro ruolo terrestre, all'obbligo di stare fra la gente, eludendo la tentazione di fuggire nelle nuvole dell'indicifrabile. Ed inoltre, battendo fortemente, per via di suoni e di immagini, sulla invenzione dei nomi, e facendola rivivere fra il riso o il sarcasmo degli spettatori, come cose d'uso, nella normalità del vivere quotidiano, ha stimolato gli autori di teatro a cercarsi nuovi e sempre più arditi e persuasivi strumenti per una spregiudicata critica della realtà, senza compromessi. Certo è che da Aristofane in poi il teatro ha modificato il suo realismo, polemico, satirico o soltanto comico che volesse essere, razionalizzando i programmi e alimentandoli di più aggressiva cultura, di fatto passando dalla fase della commedia antica alla fase della commedia nuova, a Plauto e oltre: problematicamente, non per successione imitativa.

Dal punto di vista onomatologico, Plauto non è stato l'unico commediografo a imporre ai personaggi nomi che fossero in funzione della parte, dell'ambiente, del programma d'azione. Ma a lui, per varie ragioni di storia e di filologia, ha guardato con attenzione e con intenti imitativi il teatro umanistico e poi rinascimentale. A lui Giovan Battista

della Porta ha guardato con più attenzione che ad altri nel maneggiare questa materia. Plauto grecizzava i nomi dei personaggi non solo per seguire l'uso o per attenersi alla norma che non voleva compromessi, neppure nominali, della *gravitas* romana con la comicità teatrale, ma anche per sorridente concessione al luogo comune che voleva prevalentemente greci (comunque mai romani) i personaggi anormali, come sono quelli che di solito circolano nelle commedie, imbroglianti d'acatto e mariuoli di professione. Giambattista della Porta, che in materia non ha prevenzioni, giocando a carte scoperte, si giova di latinismi e grecismi ormai diventati comuni nell'italiano letterario. Ma l'impulso degli intenti e la guida della condotta scenica, compresa la tecnica della formulazione e attribuzione dei nomi, gli vengono direttamente da Plauto, più volte citato ed esaltato, e indirettamente da Aristofane, non nominato neppure una volta ma certamente presente nella sua formazione culturale. D'altra parte, Plauto, per le ragioni innovative del suo teatro, è assunto dal Della Porta come modello assoluto, non nel senso che escluda gli altri autori, ma nel senso che li implica. Per questa stessa ragione avviene che il Della Porta non accenni mai, neppure di sfuggita, alle esperienze che il teatro umanistico, goliardico o meno, a lui molto vicino, aveva compiuto e offerto all'attenzione degli studiosi. Il plautismo di quelle commedie, evidente e fortemente sottolineato anche nella scelta dei nomi, oltre che nell'invenzione del linguaggio e delle strutture, è un tratto di strada che il teatro, nello stato di agitazione riformatrice che stava vivendo, è obbligato a percorrere. Il Della Porta non poteva non conoscerlo, e soprattutto non poteva non riconoscerne significato e valore.

Nel prologo della *Carbonaria* e dei *Fratelli rivali* (1601) il Della Porta, rivolto ai suoi critici malevoli, dice che, se invece di compiacersi nell'appuntare inesistenti improprietà di lingua, considerassero con maggiore attenzione l'essenza drammatica delle sue commedie badando allo svolgersi delle peripezie e delle agnizioni, vedrebbero vagare sulla scena le ombre di Menandro, di Epicarmo, di Plauto. Non anche, e al primo posto, quella del principe dei commediografi, di Aristofane, la cui opera, nell'Italia umanistica, dopo l'edizione che ne aveva dato Aldo Manuzio nel 1498 a Venezia, era stata largamente diffusa grazie ad un rapido susseguirsi di edizioni e di ristampe, ovunque accolte con entusiastico interesse.

Ma non è affatto strano, nonostante l'apparenza, che il Della Porta citi con sussiego Epicarmo e Menandro, dei quali quasi solo per sentito dire si conoscevano nome e fama, e invece taccia il nome di un autore

come Aristofane, ben presente in tipografie, librerie e biblioteche. Certo, la passione politica, che nelle commedie di Aristofane tracima in satira e molto spesso in divertimento caricaturale, non solo non poteva essere accettata dal Della Porta, nei tempi e nei luoghi in cui gli toccò vivere, ma non poteva neppure essere capita; così come non era accettabile, da parte del Della Porta, nel clima moralistico della Controriforma, la lascivia che nelle commedie di Aristofane circola spregiudicata e allegra; non accettabile non tanto per i contenuti (ben presenti, in sé, e spesso esibiti con compiacimento, nelle commedie italiane allora in circolazione, comprese quelle del Della Porta), ma per la libertà di linguaggio, per i modi con cui le sconcezze venivano portate e accolte e commentate o, peggio, niente affatto commentate, come cose del tutto normali al comune fare e dire della gente, in pubblico e in privato. E i Gesuiti avevano già condannato quei testi, e ne avevano provocato il bando dalle scuole. Una dichiarata opposizione del Della Porta a quei divieti non era concepibile per ovvie ragioni. E tuttavia, benché certamente presenti nelle sue decisioni, quelle ragioni forse non furono determinanti. E ad ogni modo, per comprendere e valutare le ragioni comportamentali di Giambattista della Porta commediografo, anche in relazione alla questione onomatologica, bisogna tener conto del clima culturale che in Italia, nell'ambito della letteratura teatrale, si era andato determinando nel Cinquecento, a partire, emblematicamente, dal famoso prologo che nel 1513 Baldassarre Castiglione aveva premesso alla *Calandria* del Bibbiena.¹

La presenza di Aristofane nei testi dell'aportiano è da vedersi e da valutarsi attraverso le tipologie delle sequenze sceniche e attraverso le tipologie dello specifico onomatologico. Ma si tratta di presenza problematica, correlata non tanto alle scelte inventive e compositive di questa o quell'opera, quanto alla sostanziale cultura di fondo dell'autore. E oltre tutto, se era normale che il Della Porta, per affermare l'avvenenza delle sue commedie le definisse modellate su Plauto, Menandro ed Epicarmo, sarebbe stato anormale se avesse annoverato fra i modelli anche le opere di Aristofane, delle quali spesso, e proprio mentre se ne esaltava l'eccezionalità, era messa cavillosamente in discussione l'appartenenza, dal punto di vista formale, al genere "commedia".

In una scena delle *Donne all'assemblea*, vv. 915-17, leggiamo che una ragazza, smaniosa di farsi abbracciare dal ragazzo, che però tarda-

¹ Per la questione ci limitiamo a rinviare alle relazioni di E. BONORA e di M. L. ALTIERI BIAGI, in *Il teatro classico italiano nel '500*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei 1971.

va a venire, stizzita, manda una sua concorrente che era lì presso, più vogliosa di lei, a cercarsi un *òlisbos*, un fallo di cuoio, e a sollazzarsi con quello: il linguaggio di Aristofane non conosce reticenze. Qui comunque, invece di usare il nome dell'oggetto usa un nome proprio: «*kálei tòn 'Orthagóran*», 'chiamati l'Ortagòra', che era un personaggio realmente esistito, ricordato nientemeno che da Platone come maestro di Epaminonda.² Qui Aristofane, per uno dei suoi imprevedibili scatti di arguzia, scomoda quel personaggio, '*Orthagóran*, per il valore allusivo a cui si può piegare la prima parte del suo nome, *orthós*, 'dritto': 'Chiamati, nonna, quel Drittone', cioè 'fatti portare quell'affare di cuoio e sollazzati'.

Negli *Uccelli* agiscono come protagonisti due personaggi chiamati l'uno Pisitero e l'altro Evelpide. Il primo nome significa 'colui che persuade, che sa persuadere gli amici', *peisai tòn 'etaïron*, e designa una persona che, in armonia col nome che porta, agisce sagacemente; il secondo, Evelpide, significa 'buona speranza', *eù 'elpís* e designa, ironicamente, una persona che si nutre di buone speranze perché altro non sa fare.

Queste tre vie – quella del nome usato per il significato irriverente o scherzoso che gli si può attribuire, come quello di Ortagòra; quella del nome calzato a misura della qualità della persona che lo porta, come Pisitero; e infine quella del nome inventato per irrisione, Evelpide – sono praticate da Aristofane per dar nome ai pochi personaggi comuni che si aggiungono alle schiere di personaggi storici e mitologici che agiscono nelle sue commedie. E sono le vie che Plauto farà proprie e userà con grande libertà creativa.

In Aristofane, all'interno dei suoi testi, nel corso dei dialoghi, il gioco condotto sui nomi è vario e sottile, fondato com'è su acutezza inventiva e arguzia allusiva, della quale comunque non sempre riusciamo a cogliere i filamenti referenziali. In Plauto il gioco è più lineare e più scoperto e, in forma più massiva, diciamo anche plateale, tende alla caricatura immediata, così da collocare subito personaggi e vicende su un piano abnorme, dove il riflesso del reale quotidiano e del costume sociale arrivi come ambiguità o come aberrazione. Prendiamo, p. es., i personaggi dello *Pseudolus* (dandone fra parentesi la traduzione che ne ha dato E. Paratore nella sua edizione):

² *Prot.* 318 c. Cfr. nota di M. Vetta a questo passo delle *Ekklesiazousai*, Milano, Fondazione Valla 1989.

Agorastocles *adulescens* (Bencomprato)
 Milphio *servos* (Spelacchiato)
 Adelphasium *meretrix* (Sorellina)
 Anterastilis *meretrix* (Riamatrice)
 Lycus *leno* (Lupo)
 Antamoenides *miles* (Resistente)
 Collybiscus *vilicus* (Focaccino)
 Syncerastus *servos* (Pasticcione) ecc.;

o del *Truculentus* :

Diniarchus *adulescens* (Capotremendo)
 Astaphium *ancilla* (Uvapassa)
 Phronesium *meretrix* (Sagaciona)
 Stratophanes *miles* (Soldatillustre)
 Cyamus *servos* (Fava)
 Strabax *adulescens* (Guercio)
 Callicles *senex* (Bellacchione) ecc.

Per comprendere il valore allusivo dei nomi che circolano in queste e in altre commedie, e misurarne il significato in funzione dei modi e dei comportamenti dei personaggi che li portano in giro, bisogna vederli nell'azione drammatica. Gli elenchi di per sé, certo, forniscono indicazioni e anticipano impressioni circa il sistema inventivo e compositivo che li ha prodotti. Ma le forme, le intenzioni e le tendenze che avvolgono le scelte dei nomi vanno analizzate nel quadro d'insieme dell'azione drammatica.

Ad ogni modo, mettendo quegli elenchi plautini a specchio degli elenchi ricavati dalle commedie dellaportiane, si evince subito un dato che abbiamo già enunciato: che il sistema dell'onomastica del Della Porta ripete la strategia di quello plautino, ed anzi ne è dichiarata imitazione, ma nello stesso tempo è profondamente rinnovato e adattato ai tempi secondo un progetto di vistosa teatralità.

Quando i vecchi che agiscono nelle sue commedie con parti determinanti li chiama coi nomi di Angiola, Santina, Pardo, Elionora, Constanza, Pandolfo e simili siamo in termini di normalità di vita e di letteratura. Ma avviene quasi sempre che li chiami Sennia, Teodosio, Filastorgo (*Olimpia*); Gerasto, Santina, Apollione (*Fantesca*); Callifrone (*Trappolaria*); Mitieto, Pedofilo, Sinesio, Arreotimo (*Cintia*); Filigenio (*Carbonaria*); Eufanone, Polissena (*Fratelli rivali*); Pedolitro, Orgio (*Sorella*); Argentoro, Gerofilo (*Turca*); Omone, Filigenio (*Moro*); Limoforo (*Tabernaria*); Senecio, Argentino, Lippomena (*Fratelli simili*); Agazio (*Furiosa*). Forma e struttura di questi nomi largamente praticati

dal Della Porta nelle sue commedie, dimostrano che il plautismo egli lo ha piegato ad una teatralità aperta e gridata, che vuole subito meravigliare ed attrarre con la chiarezza delle immagini e della dizione, in sintonia con l'abnorme delle trovate. Se aggiungiamo che, quando vuole provocare il riso, i suoi vecchi li chiama Giacoco come nella *Tabernaria* o Bizozzero come nella *Furiosa*; e quando vuole che predomini la presa in giro, li chiama Medusa e Gabrina, come nella *Turca*, o Cogliandro come nella *Chiappinaria*, il quadro si completa da sé. Il nome di Argentoro si appaia a quello di Callidoro dello *Pseudolus*, il nome di Filastorgo si appaia a quello di Artatrogio del *Miles*, Callifrone a Callifone dello *Pseudolus*, Polissena ad Alcmena dell'*Amphitruo*, Mitieto a Demeneto dell'*Asinaria* ecc.; e le scelte sono certo guidate dall'affinità di significato o di funzioni, ma predomina la ragione dell'attrazione fonica. E comunque queste sono le vie per le quali il Della Porta trae a dimora l'empito della sua inventiva teatrale.

Ma decisamente più marcata ed elementare, in certo senso più a buon mercato, è la teatralità dei nomi imposti ai capitani, che hanno, come personaggi una funzione e un rilievo di ben altra dimensione e natura rispetto a quelle dei *milites* delle commedie plautine. Lì erano soldati vanagloriosi, vanagloriosi e basta, e non uscivano affatto dal ruolo istituzionale di sudditanza e di obbedienza che era proprio del soldato. Qui invece sono capitani con pennacchi, spadoni, stivali e speroni, conquistatori a parole di città e di cuori femminili, secondo la letteratura popolare dell'epoca, montata dalla frequenza di guerre e invasioni di piccolo taglio, più fertili di vanti autoglorificanti che di prove di reale valore. Personaggi nuovi, rispetto a quelli della commedia classica, e tipici della commedia cinquecentesca, i capitani si presentano in scena con nomi sarcasticamente suggeriti dalla gonfiezza delle loro militanerie. Il Della Porta li mette in scena con nomi che solo in parte, e genericamente, hanno risonanza classicistica. Oltre Trasilogo (*Olimpia*) e Trasimaco (*Sorella*), che si possono far risalire a ricordi plautini, gli altri hanno nomi d'occasione e intonati sulle consuetudini dell'epoca, a cominciare dai due che agiscono nella *Fantesca*, uno col nome di Dante, il quale ovviamente, invece di darle, come il nome vorrebbe, le prende di santa ragione, e l'altro col nome di Pantaleone, il quale invece di prendere leoni e pantere, in omaggio all'interpretazione che lui amava dare del proprio nome, prendeva pedate e legnate a perdita di conto. I loro colleghi, nelle altre commedie, portano nomi di pari dignità, come Dragoleone (*Trappolaria*), Gorgoleone (*Chiappinaria*), Basilisco (*Furiosa*), Parabola (*Moro*), Martebellonio (*Fratelli rivali*), se-

condo un progetto di teatralità vistosa, diciamo pure a buon mercato, comunque dettato dalla materia, tutta aperta alla caricatura.

Teatralità gridata, ma costruita con maggiore arguzia, è quella che partorisce i nomi dei servi, cioè di quei personaggi che nelle commedie del Della Porta, ma complessivamente in tutte le commedie d'epoca, manovrano l'intrigo scenico e risolvono tutti gli imbrogli, sempre a rischio di bastonate, e tuttavia fedelissimi, anche nel malaffare, ai loro padroni. Sono nomi di immediata comprensione, come Pelamatti (*Fantesca*), Trappola (*Trappolaria*), Forca (*Carbonaria* e *Turca*), Capestro (*Turca*), Boia (ivi), Cappio (*Tabernaria*), Truffa (*Chiappinaria*), Cricca (*Moro*), Ronca (*Astrologo*), Arpione (ivi), Gramigna (ivi) ecc. a cui sono da aggiungere alcuni nomi ugualmente chiari ma di derivazione letteraria, latineggianti e grecizzanti: Dulone (*Cintia*), Filace (*Carbonaria*), Panurgo (*Fantesca*), Panimbolo (*Fratelli rivali*), Artogogo (*Chiappinaria*), Dentifrangolo (*Trappolaria*).

Sulla scia dei servi sono tenuti i parassiti, che appartengono alla stessa categoria umana sia per comportamento sia per smodato desiderio di vettovaglie, con questa sola differenza: che i primi sono affamati occasionalmente, i secondi lo sono per professione. I servi sono chiamati in genere con nomi riferiti alle loro qualità mentali: Forca, Cricca, Capestro ecc., i parassiti invece sono chiamati con nomi che vanno dritti al ventre. A ridosso di un servo, gratificato del bel nome di Dentifrangolo, la schiera dei parassiti si snoda coi nomi di Mastica (*Olimpia*), Fagone (*Trappolaria*), Panfago (*Carbonaria*), Leccardo (*Fratelli rivali*), Ventraccio (*Moro*), Lardone (*Tabernaria*), Polifago (*Fratelli simili*), Panvino (*Chiappinaria*) ecc.

Innamorati e innamorate, sempre al centro delle vicende rappresentate, fanno a gara, secondo costume cavalleresco e sull'onda di una letteratura romanzesca e lirica, nel darsi nomi dolci, allusivi, sognanti: Amasio (*Cintia*), Lidia (ivi), Cleria (*Fantesca*), Eromane, Eugenio, Biancifiore, Clarice (tutti della *Turca*), Lampridio (*Olimpia*), Giacinto (*Fratelli simili*), Ardelio (*Furiosa*) ecc. E se gli innamorati sono nobili, come nei *Fratelli rivali*, che è una commedia ambientata in una Salerno feudale, prendono i nomi di Don Ignazio, Don Flaminio, Don Roderigo.

La teatralità di questi nomi che abbiamo elencato, e in certo senso schedato, sta soprattutto nella malizia allusiva di ciascuno di essi, ma anche nella suggestione storica o letteraria della derivazione: una teatralità colta e sorniona, inventata da uno scrittore che di professione fa lo scienziato ed è autore di moltissimi trattati scientifici e tecnici redatti in un bel latino, tradotti nelle più importanti lingue europee e subito

diffusi. Ma a questo tipo di teatralità, fondata sulla invenzione dei nomi, il teatro che si veniva sviluppando, il teatro dell'arte, o meglio degli attori, quello insomma fatto di palcoscenico e platea, aperto al pubblico e frequentato con vivace partecipazione, non ha dato molto spazio, preferendo una teatralità più borghese e familiare, affidata a personaggi chiamati Pantalone, Capitan Spavento, Isabella, Pedrolino, Olivetta, Pasquella, Cavicchio, Giangurgolo; Turchetta, Colombina, Corallina; Fabrizio, Flavio, Cintio, Angelica, Ardelia; oppure Arlecchino, Truffaldino, Polpettino, Nespolino, Frittellino, Fagottino; oppure Rodomonte, Matamoros, Coccodrillo, Bombardone, Spaccamonte, Fracassa ecc.

Se l'annuncio del teatro moderno sia più leggibile nel recitativo del cosiddetto teatro dell'arte, continuamente imitato in pubblico e in privato, o nelle strutture e nella lingua delle commedie di G.B. della Porta, per lo più letto, e solo in rare occasioni recitato, è problema in corso. Prevalga la prima o la seconda ipotesi, i nomi dei personaggi vanno studiati in capitoli di storia e di letteratura diversi ma non separati. La condizione del loro nascere e prosperare è diversa, ma non sono pochi i filamenti che, anche dal punto di vista linguistico, collegano lo stato culturale di una condizione con lo stato culturale dell'altra. E infine bisogna pur dire che uno studio dei nomi è giustificabile solo se, in subordine, viene steso su un chiaro pentagramma critico.