

# CULTURA DELLA GUERRA E ARTI DELLA PACE

Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli  
(1611-1620)

DIRETTO DA  
ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA

*A cura di Encarnación Sánchez García e Caterina Ruta*

tullio pironti editore

Questo libro si pubblica nell'ambito del PRIN 2008 *Editoria e cultura in lingua spagnola e d'interesse ispanico nei Regni di Napoli e di Sicilia fra Rinascimento e Barocco (1503-1707): Catalogazione e approssimazione critica*. Protocollo 200827ZT4H e con l'aiuto finanziario delle sue quattro unità: Università di Napoli "L'Orientale", Università di Palermo, Università della Calabria, Università di Napoli "Suor Orsola Benincasa".

Si ringraziano per il contributo economico l'Ambasciata di Spagna in Italia e il Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati dell'Università di Napoli "L'Orientale".

Hanno collaborato Emanuela D'Agostino, Marco Federici, Roberto Mondola e Laura Rodríguez Fernández.



Università degli Studi di Napoli  
L'Orientale



EMBAJADA DE ESPAÑA  
EN ITALIA



Università degli Studi di Palermo

UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
SUOR ORSOLA  
BENINCASA



Facoltà di Lettere

UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Facoltà di Lettere e Filosofia

ISBN 978-88-7937-573-3

© 2011 Casa Editrice Tullio Pironti srl  
Palazzo Bagnara, Piazza Dante, 89  
80135 Napoli

Sito web: [www.tulliopironti.it](http://www.tulliopironti.it)  
E-mail: [editore@tulliopironti.it](mailto:editore@tulliopironti.it)

Prima edizione: maggio 2012

DRAMMATURGHI E POETI  
NELLA PALERMO «FELICISSIMA».  
(TOMMASO AVERSA, ORTENSIO SCAMMACCA, SIMONE RAU)

MICHELA SACCO MESSINEO

Accostarsi alle opere secentesche – nelle edizioni del loro tempo – significa venire a contatto con il ricco corredo di dediche in prosa e in versi che sogliono accompagnarle e coi numerosi commenti e suggerimenti di teoria letteraria che spesso le corredano, in un ricorrente dibattito sulle forme del poetare: se le liriche debbano essere fondate sull'«affetto» o sul «concetto», se il modello letterario da preferire sia il Guarino o il Marino, il Tasso o l'Ariosto e, nel teatro, i drammaturghi spagnoli o non piuttosto quelli greci<sup>1</sup>. Questa nutrita discussione intorno alla dialettica modernità-tradizione nelle forme, rispettivamente, del barocco e dell'aristotelismo, fornisce la misura delle posizioni culturali nella capitale dell'Isola, connotate da un inscindibile e reciproco vincolo di poetica e di ideologia. In particolare, consente di cogliere numerosi elementi per guardare al lavoro intellettuale del primo Seicento da un'ottica peculiare, quella del nesso fra produzione letteraria e città, intendendo non solo la presenza, da protagonista, che Palermo – nella sua rinnovata dislocazione urbanistica – assume, ma non meno lo stretto coinvolgimento col potere locale e centrale nella produzione dei drammaturghi siciliani. E, se questo rapporto nasce dalla volontà di accattivarsi il favore di viceré e governatori, approda, comunque, a una originale rappresentazione della realtà siciliana, che – assente nella produzione lirica – comporta invece nel teatro la presenza, sia pure con modalità diverse, di vari interlocutori politici, che finiscono talvolta col diventarne veri e propri attanti.

L'uso dell'attributo «felicissima», con cui non manca di accompagnarsi l'elogio di Palermo, adombra la prospettiva rappresentativa e celebrativa della

città, in linea con la definizione ufficialmente acquisita nella pratica dei ragguagli. Il sintagma diffusamente usato, in dialetto, «filici», in lingua «felice, e più spesso, al superlativo, felicissima», rimanda immediatamente alla stretta correlazione fra istituzioni e letterati. Ne sono esempio, i versi conclusivi della commedia, *La notti di Palermu* di Tommaso Aversa, («La nostra farsa ditta la Cumeddia / di la Filici Notti di Palermu»)<sup>2</sup>, ambientata nell'«apparatu superbu di lu gran teatru», sinonimo della città, «in cui – dice l'autore – s'avvia a fari sta gran cumedia»<sup>3</sup>.

L'espressione «filici», attribuita alla «notti» in cui si svolgono gli avvenimenti rappresentati, allude continuamente alla città, connotandosi come prodotto urbano in anni ben precisi del primo Seicento palermitano. Questa opera, del 1637, chiude una stagione teatrale che aveva avuto precedenti esempi ne *Gli amorosi ritratti* di Francesco Capanna<sup>4</sup> e ne *La moglie odiata* di Francesco Maiorana<sup>5</sup>, con una ambientazione anch'essa palermitana, sia pure meno coinvolgente rispetto alla vicenda rappresentata; in funzione informativa, piuttosto, e, peraltro, non sottolineata dal dialetto siciliano, se non in bocca ai soli servi.

Il primo esempio di inserti dialettali si trova in una favola pastorale del 1599, *Gli amorosi sospiri* del Dionisio, che immette in un mondo letterario fuori del tempo, nonostante i riferimenti del personaggio Tiberio a una stentata vita quotidiana e ad ambienti reali della città di Palermo, «la taverna sutta Sant'Antoniù e lu palazzu di Aiutamicrostu»<sup>6</sup>.

È una letteratura, questa, in cui non c'è traccia di atteggiamenti politici antigovernativi, che presuppongano le congiure antispagnole degli anni trenta e quaranta, che pure avevano coinvolto anche qualcuno dei letterati siciliani<sup>7</sup>. E, tanto meno, è una «letteratura della fame», se non in forme di maniera. Solo qualche cenno sullo stato economicamente disagiato dello scrittore e sulla sua condizione subalterna si trova in opere giocose – scritte in dialetto siciliano o in impasti macaronici – firmate da poeti appartenenti alla piccola borghesia cittadina. Sono da ricordare, fra gli altri, Giuseppe Maddalena, letterato *deraciné*, che esercita la professione di algozino, una sorta di ufficiale giudiziario con mansioni di guardia giurata<sup>8</sup>, e Giuseppe Della Montagna, che – sotto lo pseudonimo di Giambattista Basili – scrive poemi eroicomici<sup>9</sup>.

Nella *Cuccagna conquistata*, otto canti in terzine siciliane, attraversa la scena un esercito di pezzenti, in un teatro della fame, la cui onomastica si rivela strettamente funzionale alla rappresentazione di massa di straccioni: «C'è

Caliacucuzza, Mbuccaminduna, Ziccafrittula, Stomacuasciuttu, Francastrippa, Scannagatti», tutta gente che «n'hannu cosa chi supra li cummoglia»; non hanno «casa, né locu, né focu»; né hanno «manciatu bonu in molti misi», come «Iacintu pizzenti e mendicu», che «s'inchi a zoccu trova, o sia citrolu, / O sia cucuzza, o cauli, o scorci lordi / E si l'aghiutti com'ogliu pitrolu». Come lui, «vannu cent'autri... Pirchè la fami li strica e li stuma».

In questa società di diseredati il vero protagonista è il cibo. La condizione di fame cronica trova nel paese di Cuccagna il suo sogno compensatorio. E, se questo mito adombra un miraggio «societario e collettivo», l'accento non è posto sul tema libertario, sulla speranza di un rinnovamento sociale quanto sulla festa alimentare<sup>10</sup>. A questo mondo appartiene lo stesso poeta, che lamenta la propria condizione di povertà, riservandosi uno spazio personale proprio per sottolineare la situazione critica della sua categoria: «Povera genti china di pidocchi, / Scriviti e dedicati libri ogn'hura / Ca nd'havireti na spuzza a l'occhi. / È cosa grandi la loro vintura, / Perché mai ponnu aggrappari un carrinu, / E sunnu di scarsizza la figura. / A cripari di fami lu destinu / S'obbliga sempre e d'invernu, e di stati / A rriparu ci fa lu cinturinu». Nell'affrontare il *topos* del poeta bisognoso, avvia peraltro una polemica col potere politico, insolito nella lirica del primo Seicento siciliano: «Iu critti chi la Curti era na minna, / Ma all'acqua siminai li iorna leti, / Né nd'aiu maglia, né ndi volu pinna. / Comu l'avanzu, ch'hannu li pueti, / Chi scrivinu fra Curti chiù pastrocchi / E taliati su comu Cumeti»<sup>11</sup>.

Sia che appartengano alla piccola borghesia o al professionismo giurisdizionale e medico, sia al ceto ecclesiastico o al mondo nobiliare, i letterati – nonostante la distinzione che ne fa il Della Montagna – sono tutti emarginati politicamente, anche se nel complesso fedeli a Madrid, una fedeltà non sempre sentita ma senz'altro declamata, in anni di crisi della potenza spagnola – in cui la Sicilia non rappresentava più un punto strategico di primaria importanza per l'impero. Le espressioni encomiastiche, diffusamente presenti all'interno dei diversi generi letterari praticati, testimoniano di una condizione cortigiana, che convive con esigenze ed aspirazioni autonomistiche, dalle ricadute soprattutto culturali. Si esalta, ad esempio, in opere epiche di ispirazione tassiana, il passato prestigio dell'Isola. L'eco delle vittoriose guerre contro gli Arabi pare riflettersi nel poema del Di Giovanni, *Palermo trionfante*, che si rifà alle lotte fra Palermo e Cartagine<sup>12</sup>, e in quello del Balli, che celebra nel *Palermo liberato* la Sicilia del periodo normanno<sup>13</sup>.

Le Accademie, attraverso cui viene filtrata la produzione letteraria, funzionano all'interno di un controllatissimo ambito politico e religioso<sup>14</sup>. A Palermo, l'Accademia degli Agghiacciati, promotrice di opere teatrali<sup>15</sup>, si occupa di tragedie più che di commedie, tranne un breve periodo, fino al 1616, in cui la liberale reggenza del duca di Ossuna consente aperture culturali altrimenti sporadiche. Qualche anno dopo, nel 1622, a sostegno della poesia lirica, nasce l'Accademia dei Riaccesi, anch'essa sotto protezione e controllo vicereale<sup>16</sup>.

Impegnati, se non altro, nella rivalsa letteraria, questi luoghi di aggregazione culturale che sono le Accademie pongono sullo stesso piano della lingua toscana «il dialetto<sup>17</sup> siciliano, nobilitato, di fatto italianeggiante», visto non in contrasto con la comune civiltà letteraria, ma come strumento adeguato a rispondere «al decoro e al costume aristocratico del poeta» e, insieme, ad appagare «l'amore del natìo loco, il senso più spiccato delle proprie inalienabili prerogative»<sup>18</sup>.

La prima commedia in cui appare il dialetto siciliano, sia pure in bocca a un solo personaggio – il servo Catonzu – è *Gli amorosi inganni* di Vincenzo Belando<sup>19</sup> e, negli anni Venti, la produzione drammaturgica di Francesco Cavanna<sup>20</sup>, promotore dell'Accademia degli Agghiacciati. Nemmeno ne *La moglie odiata* di Francesco Maiorana manca l'ambientazione palermitana e l'uso del dialetto, sia pure limitatamente ai servi<sup>21</sup>. L'azione si svolge negli «ultimi giorni di Carnevale», in una ricorrenza in cui si organizzavano, assieme alla rappresentazione di opere teatrali<sup>22</sup>, varie manifestazioni di festa cittadina (ne offre testimonianza la stessa commedia di Cavanna, *Amorosi ritratti*<sup>23</sup> e una di F. Maiorana, *La moglie odiata*)<sup>24</sup>. Altri momenti carnevaleschi connotano gli intermezzi della commedia, in cui attori mascherati cantano e ballano. Una nota peculiare sono i riferimenti al potere con i cenni alla vita di Corte e alle esigenze che comporta frequentarla<sup>25</sup>. Non mancano gli encomi rivolti ad alcuni personaggi, come il viceré Marco Antonio Colonna<sup>26</sup>, che interviene con la sua saggezza nella approvazione delle scelte culturali dei personaggi<sup>27</sup>. Ne deriva l'immagine di un potere sollecito del benessere dei cittadini, rappresentato come presenza attiva e condizionante.

Nelle commedie di Francesco Cavanna, *Gli sposi ingannati*<sup>28</sup> e *La servitù d'amore*<sup>29</sup>, si accentua la complessità dell'intreccio, delle finzioni, dei travestimenti, per cui esse diventano «intricate»<sup>30</sup>, anche per le digressioni dal sapore fantastico legate al tema della follia<sup>31</sup>, che preannunciano *La Notti*, oltre che per la presenza di diversi luoghi cittadini, fra cui piazza Bologni<sup>32</sup>.

Se la prima opera tutta in dialetto, la *Dalida* di Francesco Galata, ha un impianto classicistico, cinque atti in terzine siciliane<sup>33</sup>, molto diversa è *La Notti*<sup>34</sup> in tre atti di argomento contemporaneo, in cui tornano alcune situazioni – come s'è detto – delle commedie di Maiorana e di Cavanna. Ma si distingue dai modelli che la precedono per la forte accentuazione della nozione di teatro nel teatro in quanto Palermo è considerata città scenografica: «Lu situ di la citati / Pari un quattru in prospettiva»<sup>35</sup>. Città come teatro, ma anche teatro come città: essa è lo spazio urbano che accoglie la rappresentazione de *La Notti* e si fa teatro, con le sue strade, i suoi palazzi, oltre che coi riferimenti alla sua vita teatrale. La città si apre agli occhi ammirati del catanese don Alfonzu quando arriva a Palermo per conoscere la sposa che gli è stata destinata:

È cosa di gran stupuri... Cciè sta chiana, ch'è un decoru / Ha di munti una giurlanda; /  
E sta vaga conca d'oru / Circondata d'ogni banda / Di iardini, ch'è un tesoru / ...  
Chiddu ch'è di gran spaventu, / È lu molu e la lanterna / Chi li petri su d'argentu; ...  
C'è poi la superba strata / Di lu Cassaru famusa; / La funtana celebrata, Ch'ogni homu  
ch'è curiusu / Dici, è cosa segnalata<sup>36</sup>.

Personaggi come don Alberto, appartenente alla classe dirigente della città, si recano a teatro dove sono presenti il Viceré e numerosi cavalieri e signori: «Ccieranu genti di diversi bandi, / Tituli, Cavaleri e gran Signori, / Sparti lu Viceré, cu l'autri grandi»<sup>37</sup>. Così, i rappresentanti del potere locale e regio diventano personaggi della commedia oltre che dedicatari di essa.

Continui, peraltro, i riferimenti dentro il testo teatrale a una commedia a cui assistono alcuni dei protagonisti. Dice un personaggio, Don Albertu: «A lu pariri miu l'opera è tali... Ch'unica si po' diri, e senza equali»<sup>38</sup> (di fatto *La Notti* fu rappresentata, pare, al teatro dello Spasimo) per cui essa diventa uno specchio, attraverso il quale il pubblico, accorso a vederla, possa riflettersi nell'altro pubblico di cui si discorre nella finzione. La scena risponde a un luogo reale, piazza Bologni, emblematica in quanto luogo canonico nella articolazione di quello che Isgrò ha chiamato «teatro festivo urbano»<sup>39</sup>, che si estende all'immagine complessiva della città felice.

Il preciso riferimento fatto dal servo Micuni ai personaggi della rappresentazione, ambientata nel tempo festivo del carnevale e il costume di scena delle due protagoniste, definite mascherine, «babbaluti»<sup>40</sup>, nel loro travestimento con mantello e cappuccio – anche per non essere riconosciute – dovevano costituire per lo spettatore della commedia una occasione di immediato

rispecchiamento. Insomma, tutto concorre a ricordare la città in festa; immagini di carrozze e di titolati, di balconi addobbati, di giostre, di mascherate, come ce la descrive, ad esempio, il notaio Zamparrone, in *Memorie diverse*

Nel principio vidimo comparire ad uno, il quale detti grandi ammirazioni, perché tutto era fuoco, et molti che commattiano colle spate, rotelle e celate, dalle quali scaturiva fuoco, e una torre che per il fuoco voltao et rivoltao ormai due quarti. Dal balcone di detto palazzo calò una galera accesa, la quale donao foco ad un gran carro. Da poi comparse uno, tenendo in mano un apparatuso, che a giudizio torniava palmi 5 e gettando foco, si allargò palmi 14 in circa, e di là ad un quarto si convertì in una grande rota et, buttando tuttavia foco, si consumao; per il quale ognuno restao meravigliato. Comparsero ancora molti feroci animali, come leoni, leofanti et altri, li quali gettavano foco<sup>41</sup>

e come, in pieno Seicento, viene fuori da un poemetto macaronico di Giuseppe Maddalena, *Principeis*:

Plusquam ducentos equites tu supra cavallos / Bizzarros cernes... tantum erit sforgius... Interea plaudent campanae, Turbaque multa / Gridabit vivat Rex, battagliae separate / Castellusque maris Lanterna, Molusque, Palazzus, / Bombona clamabunt per magnis bombona pezzis. / Vestibus et ricchis paratus Cassarus omnis: / Broccatis rizzis, vellutis, atque domaschis, / Et cortinagis, porralibus atque tovaglis, / Quatrunis, cutris, pannis quos razzia mittit / Guardabit brillans, admirans grande triumphum... Abissus gentis, concursus, fullaque multa: / Quales banchetto currunt qui sepe crucichias / Formant, ut buchae possint stuppere badiglios / Cum rogium stomachi sentunt sonasse valenter, / Atque incagnatos se rocculare budellos... Vivite felices... Nobilitas tum tutta calat, populique giulivi / Conclamant fortim, salve, ac per secula vive / Belle Vicerex, portas qui giubila nobis, Tu bellimentum, splendor lux, gemma Panormi<sup>42</sup>.

Assieme agli addobbi e alle giostre concorrono alla scenografia gli assi viari urbani, i frontespizi dei palazzi, le porte degli ingressi trionfali delle cerimonie celebrative barocche e la piazza dell'Ottagono, come simbolo significativo dello spazio urbano più atto alla esaltazione del potere politico:

Di porta a porta conduci / Lu disignu di la strata; / Ed infini la riduci / Di poi chi fu ncuminzata / Giustu `nforma di `na Cruci / Su li Quattru cantuneri / Un ottangulu perfetti / Chi Vigliena havi pinzeri / Ossuna fu lu secundu, / Lu terzu siquitau Castrus / E fatta la chiazza in tundu / Filibertu chi fu mastro / Finiu stu picciulu mundu<sup>43</sup>.

Anche le tragedie presentano evidenti richiami alla città, ai signori del tempo, soprattutto nelle dedicatorie e nei versi che corredano le edizioni se-

centesche, sia in ambito gesuitico che fuori di esso. Il corpus di *Tragedie sacre e morali* di Ortensio Scammacca<sup>44</sup> come le tragedie dell'Aversa<sup>45</sup> sono accompagnate da elogi ad altri scrittori, da encomi al potere regio, da dibattiti di teoria letteraria, che danno la misura del gusto, forniscono elementi di estetica ma rivelano peraltro – come dicevamo – gli stretti rapporti col potere politico e religioso.

Anche il genere tragico ha, peraltro, in comune con la commedia il nesso con la città: alcune delle tragedie provenienti dal Collegio dei Gesuiti sono ambientate a Palermo, ad esempio, la *S. Rosalia* con lo sfondo della ribellione di Matteo Bonello e dei feudatari contro Guglielmo I<sup>46</sup>. La ripresa del passato dell'Isola si accompagna a una forte attenzione al presente, sia nelle rappresentazioni in strada, come le fastose processioni del tempo, che coinvolgono masse di pubblico e personaggi della Palermo ufficiale, sia nella rispondenza fra la Palermo artisticamente rinnovata e i temi e i personaggi delle opere letterarie. Le tragedie sacre dello Scammacca, che hanno per protagoniste le sante protettrici di Palermo, rispondono perfettamente alle sculture che ornano la cattedrale, così come la descrive l'Aversa: «ciè la Clesia maiuri / 'Ncostu l' Arciviscuvati, / Ch'è cosa di gran stupuri / Sull'archi è un culunnatu / Di petri di gran valuri / La tribuna è tutta ornata / Di la cchiù fina scultura...»<sup>47</sup>.

Già tutte pubblicate nel 1632, le opere di Scammacca sono rappresentate alla fine del Cinquecento, come il *Giuseppe* nel 1593, e nei primi anni del Seicento, nel 1610, l'*Amira*, presso il Collegio dei Gesuiti di Monreale e di Trapani<sup>48</sup> e, via via negli anni venti, ad esempio, la *S. Lucia*, per iniziativa dell'Accademia degli Agghiacciati<sup>49</sup>.

Se la spettacolarità rivolta a conquistare le masse si esercitava attraverso gli effetti scenografici delle processioni (celebre quella del 1563 ricordata dal Pitre, in cui i Gesuiti – da poco insediatisi a Palermo – rappresentano il trionfo della morte portata su un carro tirato da quattro vacche nere e guidato da un vecchio raffigurante il Tempo con le figure allegoriche dei peccati che avanzavano danzando; dietro seguiva una massa di prigionieri incatenati, vestiti da pontefici, sovrani, principi e, accanto ai ricchi, la turba dei poveri)<sup>50</sup>, non meno grandiosa è la scenotecnica impiegata dentro il Collegio per spettatori particolarmente selezionati. Il pubblico, formato com'è dai notabili della città, si riconosce negli attori di questi spettacoli recitati dagli stessi studenti, appartenenti, tranne qualche eccezione, alla classe dirigente dell'Isola. L'osmosi fra tali presenze e la rappresentazione è, dunque, molto forte. E se

non mancano i cenni alla tracotanza del potere, impersonata dal protagonista negativo della *pièce*, si esalta il monarca giusto, quello che, intriso di religiosità, consente di far trionfare il paradosso cristiano della morte-vita, educando il pubblico al pensiero controriformistico – così come si era elaborato nel Concilio di Trento.

A questo scopo si costruiva per il Viceré, il Senato, i nobili e i personaggi rappresentativi della città, una grandiosa macchina teatrale<sup>51</sup>, che creava nei fruitori dello spettacolo un effetto di enorme stupore, secondo un vero e proprio progetto registico – come si può ricavare dagli atti notarili stipulati da Pietro Antonio Novelli per le decorazioni della facciata e insieme al figlio Pietro per l'arco trionfale –<sup>52</sup> con una precisa attenzione al rapporto esterno-interno, per un progressivo avvicinamento alla sacra animazione centrale del cortile del Collegio Massimo, inteso come punto di fuga estremo rispetto alla “teatralizzazione” dell'attività svolta dalla Compagnia di Gesù.

L'arco trionfale sul portone di ingresso era l'arco di proscenio di un vero e proprio teatro visivo al centro di un gigantesco sipario sostenuto dall'intera facciata del Collegio romano e costituito da arazzi e grandi quadri di soggetto religioso, legato ai fondatori dell'Ordine. Passando attraverso l'androne addobbato «si presentava agli occhi degli spettatori lo scenario straordinario del cortile, trasformato in vero e proprio dispositivo di teatro totale, aperto a una duplice fruizione, dall'alto e dal basso», con effetti ulteriormente grandiosi, «mentre al centro del cortile si alzava una spettacolare macchina ottagonale»<sup>53</sup>.

In apparente contraddizione con un gusto rinnovato, in cui si punta al fasto scenografico in funzione dell'effetto della meraviglia, la poetica che ispira la costruzione delle opere è ancora di gusto aristotelico, legata alle tre unità e alla nozione di verosimile<sup>54</sup> ed in polemica esplicita con le novità del teatro spagnolo<sup>55</sup>. Ma, proprio nel rifiuto del vero e in nome del verosimile, si autorizza una tecnica retorica artificiosa –, giocata su una invenzione stilistica che punta ad esaltare l'ingegnosità del concetto – fatta di lunghe perifrasi, di blocchi di aggettivi, del susseguirsi di sostantivi, di similitudini, di particolari descrittivi, di lunghi monologhi, di complesse digressioni su avvenimenti di contorno, che amplificano la trama classica in una nuova mistione di tragico, di patetico, di romanzesco.

Testimonia questo gusto il *Crisanto* dello Scammacca – trasposizione in ambito medievale dell'*Ippolito* euripideo – in cui la lunga digressione sul sui-

cidio del personaggio della nutrice, estraneo al modello di riferimento, è reso particolarmente intricato dal coinvolgimento nella morte dell'ultimo figlio del re Levigildo (trasposizione del mitico Teseo). Questa interpolazione, non indispensabile all'azione tragica, dilata la *fabula* con elementi di contorno, in una ricorrente contaminazione tra funzioni teatrali e narrative, fino a far prevalere, come avviene in un'altra tragedia, l'*Eutropia*, una vera e propria macchina romanzesca<sup>56</sup>. Ne deriva una forma drammaturgica lontanissima dai modelli di riferimento (Sofocle e Euripide) e rivolta anch'essa a colpire, in termini di stupefazione, l'immaginazione degli spettatori – in linea con le indicazioni di uno scenario il più possibile artificiale: «tutto quel che si vede sulla scena: alberi non naturali ma artificiali, armi non vere» ma «di cartoni inargentati e bene coloriti»<sup>57</sup>.

Anche i commediografi si ispirano al teatro classico e polemizzano coi drammaturghi spagnoli, che accusano di mancanza di linearità nell'azione e di inverosimiglianza delle situazioni, in nome di un unico luogo e di un'unica azione, invocati dai vari teorici del verosimile, come Tantilillo, Mugnos ed altri<sup>58</sup>. Nella *Notti* l'idolo polemico è Lope de Vega e i modelli dichiarati, Plauto, Terenzio, Aristofane, anche se – sostiene l'autore – non va sindacata la scelta di un modello piuttosto che un altro, perché è il gusto che decide<sup>59</sup>:

Zertu mi fannu ridiri / Sti genti quando dicinu, / Chi sulu li Comedij / Spagnoli su, chi gustanu; / Lope di Vega... / Ch'è statu tremendissimu / Poeta, havi escusanti / Chi si li soi Comedij / In stili differiscinu / Di l'ordini, ch'osservanu, / Cussì Plautu e T'rentiu, / Com'ancora Aristofani; / Nun è pirchè cridissimu / Chi nun sapiria farilu, / Ma pirchè cussì gustanu / Li genti chi l'intendinu.

Ma nella realizzazione della commedia le cose non stanno così. Per un verso, c'è un forte richiamo ai moduli della commedia cinquecentesca<sup>60</sup>. Ne sono evidente esempio – nel *Prologu* – il calco, se pur non dichiarato, della *Mandragola*<sup>61</sup> e – nel corpo del testo – il tema degli scambi di persona<sup>62</sup> con tutti gli equivoci che ne seguono; in ultimo, il finale di maniera, in cui ogni cosa torna al suo posto<sup>63</sup>.

Ma non mancano numerosi espedienti che ci portano fuori del gusto rinascimentale, in una realtà artificiosa in cui si personificano il Guadalquivir e l'Oreto, i due fiumi legati al personaggio storico di donna Maria di Rivera, sposa del luogotenente generale dell'Isola. Con una sostenuta prosopopea, al fiume siciliano è affidato il compito di rivendicare la ospitalità della nobil-

donna e di accoglierla per sempre a Palermo, a lustro della città, mentre il fiume spagnolo cede alla richiesta, dopo avere a lungo disputato col suo interlocutore sul valore della donna e sulla sua appartenenza alla Sicilia piuttosto che alla Spagna<sup>64</sup>. In questi termini, si vuole sottolineare lo stretto asse tra la Monarchia e l'Isola, implicitamente ipotizzando che reame e vicereame siano uniti da figure di grande rilievo che consentano loro di gareggiare alla pari, fino al vantaggio finale della provincia di Sicilia rispetto alla madre patria<sup>65</sup>.

La commedia, dunque, in contraddizione col *Prologu* – in cui non manca il lamento per la situazione dei tempi non idonea all'attività dei letterati – si apre con l'encomio del potere nell'esaltazione, per bocca di uno dei personaggi, delle novità urbanistiche e architettoniche che – grazie agli amministratori di Palermo – hanno reso la città incomparabile. Ma non è solo la pregnanza encomiastica a richiamare una stagione culturale particolare, che scompagina di fatto, in un complesso gioco scenico, la struttura classicheggiante di partenza. Un esempio è dato anche dalla rappresentazione della follia di un personaggio, don Fidiricu, che consente ad Aversa di vagheggiare un mondo altro, visionario, sia pure osservato in negativo, ma in cui lo sbrigliarsi della fantasia, che irrompe sul palcoscenico, scompiglia la scenografia tradizionale nella resa visiva delle immagini nate dal delirio della *dramatis personae* impazzita per amore.

Vi fa da sfondo un'ambientazione non posta su un unico piano secondo i modelli rinascimentali, come parrebbe dalla dislocazione degli spazi indicata nel *Prologo*, ma con un primo piano con balcone praticabile e un secondo con finestra, a somiglianza, peraltro, delle facciate dell'Ottagono di piazza Vigliena. Questo sviluppo in altezza rende più vario e dinamico il movimento degli attori e offre più possibilità alle macchine sceniche, che si moltiplicano e concorrono alla rappresentazione della visionarietà del personaggio divenuto folle<sup>66</sup>.

Nella fantasia dello spettatore l'autore-regista trasforma il balcone del palazzo, che fa da fondale alla scena della piazza, in carro trionfale, ricco di luminarie di straordinaria grandezza, mentre subito dopo l'uso di una semplice canna, a cavallo della quale don Fidiricu si è presentato poco prima in scena, e la collaborazione del servo Tiberiu – che si presta all'occasione improvvisando con la bocca squilli di tromba – preludono a una scena da torneo, seguita dalla trasformazione della piazza in un mare con una nave in partenza, che diventa tempestoso e, ancora, per una sorta di improvvisa mutazione, nel

luogo di un corteo cavalleresco e, infine, nella rappresentazione dell'Inferno, con immagini di supplizi danteschi<sup>67</sup>.

A questa sbrigliata fantasia scenica non corrisponde un'eguale novità nel linguaggio, che ricorre alle tradizionali convenzioni legate alle diverse tipologie dei personaggi, quello popolare dei servi, come si manifesta in questi espressivi esempi: «Faccia di grasta di basilicò, / Chiantata 'ntra stu pettu un-di tu sì [...]»; «Mussu d'argentu miu xhiatu xhiaurusu, / Tu la mantacia sì di lu miu pettu»<sup>68</sup> e quello petrarchista degli innamorati, con esiti di eleganza lirica, come nei versi: «Notte china e serena / Chi burdatu di stiddi hai lu to' mantu»<sup>69</sup>. Ma qui siamo nell'ambito di una scrittura non teatrale ma lirica, di cui sono piene le coeve raccolte antologiche di versi, anch'esse corredate di encomi al potere politico e religioso, oltre ai letterati del tempo, ma con un repertorio lirico sostanzialmente estraneo alla realtà di quegli anni. E se non mancano elementi popolareschi – almeno nella poesia satirica – vi prevalgono forme petrarcheggianti, assunte attraverso la vistosa sicilianizzazione stilistico-formale operata dal Veneziano. Questo poeta manierista svolge un ruolo ancora preminente a livello sia tematico che lessicale, anche se la metafora, la concettosità, l'iperbole non mancano di essere rappresentate – come attestano i numerosi canzonieri<sup>70</sup>, anche i più complessi e significativi quale quello di Simone Rau<sup>71</sup>.

Nella sua ampia produzione non mancano, accanto ad immagini originali, ricorrenti figurazioni della poesia coeva. In lingua, al gusto barocco appartengono il sonetto *Labbro di bella romana fesso per freddura* e le ottave *Principio di canizie della sua donna*. In dialetto, nella utilizzazione della coppia antitetica fuoco-gelo («ardendo in gel, gelando in viva arsura»), l'immagine della freddezza femminile richiama per contrasto puramente concettuale il fuoco, che è figura, a sua volta, del dolore del poeta; e il gioco concettoso si spinge fino alla rappresentazione di complicate metamorfosi nella lirica in cui il poeta invita la donna amata a trasferire il cuore dell'innamorato, che è in suo potere, nel ritratto che le invia, cosicché «chissà sarà lu vivu, ch'è cu tia; / Et iu di chissà sarrò lu ritrattu».

Figure di grande efficacia coloristica animano la descrizione di una chioma nera, resa con l'immagine della notte incatenata ai capelli della donna, «ncatinata la notti a li capiddi». Comuni, invece, a molti altri poeti le soluzioni stilistiche riguardo ai capelli rossi: la donna descritta «porta, comu Etna, un vivu incendiù in testa...», riducendo l'innamorato un «carzaratu Tifeu».

Attraverso il colorismo delle espressioni («Tuttu su chiaghi, e tuttu sangu jettu») e le antitesi drammatiche «speranza... disperata», odio e insieme desiderio nei confronti della donna amata («Iu t'oddiu: e l'ostinatu miu disiu / Ancora ti difendi intra stu pettu») e in una variante dello stesso tema, «Iu t'oddiu; e puru l'avidu disiu / Mi teni l'unghi appizzati a lu pettu»), il Rau rinnova la tradizione petrarchesca in originali esiti nutriti di immagini locali, talvolta proprie del dialetto.

Il tema della natura, che costituisce per i siciliani motivo di ricorrente ispirazione, apporta nelle sue rime novità e freschezza di rappresentazione. La corrispondenza fra i sentimenti d'amore del poeta e luglio, che «avvente / Su le messe i raggi irati», crea un'atmosfera di panica sensualità, sottolineata dall'immagine di due «pupille» femminili, che il sole ha reso luminose. L'espressione concettosa dell'«ardore» del poeta, accentuato dall'arsura estiva, che si tramuta in «dolcezza», sottolinea la lieve finezza di questi versi leggiadri e musicali. L'esigenza di stabilire un contatto con la natura, di trovare analogie col mondo che gli sta intorno, sollecita il poeta verso immagini dinamiche: il cielo statico del Rinascimento diventa «lu celu chi conformi a mia, / Si gira sempri e nun riposa mai», anche se non manca persino una certa rappresentazione pittorica della natura, di gusto teocriteo («Ora ch'invernu riu virtù s'arrendi, / E l'amica staxiuni allegra spira, / Si nnamura lu Mundu, e l'aria sblendì, Ogn'alma di li guai surgi, e respira»), che sarà ripresa dalla poesia meliana di ispirazione arcadica. Al mondo idillico della natura si contrappone la condizione dolorosa del poeta, che vive in una perenne inquietudine esistenziale, espressa da immagini realistiche («E poi di tanti dogghi fazzu abortu!») e sottolineata dall'uso della gradazione («L'oddiu, la crudeltà, la tirannia»), della enumerazione («Rimi, vili, timoni, carburì, e 'ntinni») e della ripetizione («Tempesti d'acqua, tempesti d'affannu»).

La descrizione del suo stato d'animo raggiunge toni di alta concentrazione lirica in un gruppo di ottave, che cantano un'esperienza d'amore infelice, interrotta dalla morte della donna amata. In questo schema la condizione sentimentale dell'io si innesta in un cupo sfondo ambientale, che preannuncia la drammatica conclusione. Il tema della morte dell'amata è, infatti, presagito dall'amante nell'atmosfera sconsolata che lo circonda, mentre si avvia – percorrendo «orfani mura e scunsulata via» – verso la finestra chiusa della donna. Tale immagine simbolica è un soggetto diffuso nella poesia popolare, che raggiunge, in *Finesta cà lucive*, toni di lirica suggestione, e accentua, nei

versi del Rau, la solitudine del poeta e la drammaticità del paesaggio. Al doloroso turbamento dell'innamorato corrisponde, infatti, una natura desolata in cui il contrasto di aggettivi come «niuri», riferito a «olivi» rispetto a «pallida jinestra» è espresso non soltanto in funzione coloristica ma, soprattutto, nella sua valenza psicologica: l'aggettivo «pallida» contiene in sé il significato di «dolorosa». È descritta infatti una natura in lutto, «ngramagghiata» e «scura», che ha una precisa connotazione ambientale: è la Sicilia degli uliveti in un giorno freddo e ventoso:

Ntra na muntagna solitaria, alpestra, / Sutta celu ijilatu, ed aria impura, / sentu sulu parlari a la finestra / Li venti chi amminazzanu li mura / Di niuri olivi, e pallida jinestra / Sta la campagna 'ngramagghiata e scura, / Criju, chi cca s'agnuna e si sequestra, / Quannu sta visitusa la natura.

L'attributo «visitusa» – efficacemente espressivo – trascrive, nella suggestione dell'immagine, il doloroso smarrimento del poeta, mentre la locuzione «amminazzanu», con cui viene rappresentata l'azione del vento, che batte contro «li mura», accentua la patetica condizione del poeta, quasi che anche il suo cuore, come le mura, sia dolorosamente minacciato. Da questa accorata corrispondenza fra il paesaggio e il poeta nascono immagini profondamente suggestive, che raggiungono una perfetta fusione espressiva nella piena partecipazione della natura al dolore umano.

Il temperamento drammatico del Rau si manifesta anche nella predilezione del tema della notte, e si esprime attraverso icastiche figure di pensiero («l'orrori di li mei pinzeri»), che compendiano l'attitudine del poeta alla meditazione tragica nei confronti della sorte dell'uomo, sollecitata peraltro da dolorose esperienze personali (ad es. *Essendo lontano dalla patria, Ritrovandosi in grande asprezza di verno lontano dalla patria*). Il destino umano è per Rau un «breve, oscuro, sonno mortal», in cui vita e morte coesistono in stretto nesso dialettico: «Or veggio, presso a morte esser la vita». La vita, infatti, è sogno ed ombra, secondo la felice rappresentazione di Calderon de La Barca: «Che è mai la vita? Un'illusione, un'ombra, una finzione»<sup>72</sup>. Questo tema non raggiunge, però, nei siciliani la moderna consapevolezza della soggettività del reale, espressa dal drammaturgo spagnolo («tutti in questo mondo sognano di essere quel che sono»). Piuttosto che rappresentare il rapporto dialettico fra sogno e realtà, i poeti siciliani contrappongono alla vita, intesa come finzione, la realtà vera dell'aldilà.

Nemmeno il Rau perviene alla moderna concezione della soggettività del mondo e delle sue relazioni. Svolge piuttosto il tema della vita come fugace e breve esperienza umana in senso umanistico: anche la «umana biddizza» non è altro che «un xiuri brevi», nella cui rapida parabola si identifica la sorte della donna, destinata presto ad invecchiare. Il poeta vi si sofferma ne *Lu riloggiu*, oggetto – metafora proprio del barocco, simbolo del tempo che scorre; ma affronta il soggetto della inesorabilità della morte anche attraverso stilemi petrarcheschi, in *Corro a gran passi, or che più greve e stanco*, dove il modello letterario, «vo misurando il suol di passo in passo», viene riassorbito nella dominante intonazione drammatica del componimento.

In contrasto col suo temperamento conflittuale, affronta, nelle canzonette per musica (che appartengono alla sezione in lingua del suo canzoniere), temi idillici, in cui prevalgono una vena malinconica e un gusto musicale, appresi alla scuola romana del Balducci. I componimenti poetici, *Mormorava in verde sponda*, *Che volete voi ch'io canti*, *Augelletto dai bei versi*, propongono infatti classiche rappresentazioni della natura in cui si manifesta la disposizione melodica dell'autore. Particolarmente significativa si rivela la canzonetta *L'usignolo*, in cui si misura con il celebre soggetto mariniano dell'uccello in gara canora con un musicista: un pastorello, Selvaggio, lamenta le sue sventure quando, improvvisamente, si leva il canto di un «musicista mostro», un usignolo che modula la voce in tutte le sue gradazioni espressive. Il poeta ne descrive analiticamente il suono, catalogandone i vari aspetti attraverso una rappresentazione naturalistica, molto lontana dall'artificiosa descrizione del Marino, che si affida a una continua invenzione metaforica costruita sulle ingegnose immagini dell'usignolo, definito di volta in volta «voce pennuta», «suon volante», «vivo fiato», «canto alato»<sup>73</sup>.

Il Rau, invece, nonostante l'insistente calligrafismo nella espressione delle variazioni canore dell'uccello, svolge il tema in chiave idillica. Infatti, a differenza dell'epilogo proposto dal Marino – consegnato al noto esito tragico – l'immagine conclusiva si affida nel Rau a una rappresentazione soffusa di grazia e di lieve malinconia: il pastorello scoppia in pianto e l'usignolo, impaurito dall'improvviso suono, vola via.

Se il Rau si era proposto di emulare, attraverso l'accurata riproduzione del canto dell'uccello, la poesia dell'*Adone*, l'affinità col Marino si limita, comunque, all'imitazione delle modulazioni canore emesse dall'usignolo in gara con l'uomo. Queste ottave si possono perciò considerare esemplari della

poesia del Siciliano, caratterizzata non da esiti esclusivamente metaforici ma da un vivo senso della natura, che trae le sue radici dalla tradizione classica dell'Isola e che si rinnova nella cromaticità del colore, rivelando la possibilità di approdare ad esiti diversi rispetto ai risultati raggiunti dal poeta napoletano. In questa direzione, l'opera del Rau si pone come modello rappresentativo delle istanze espresse dalla lirica siciliana del Seicento che, tarda erede della poesia cinquecentesca, esprime ancora, pur in un contesto di estrema raffinatezza formale, contenuti psicologici e morali, privi di alcun riferimento alla realtà del tempo, anche se proprio questo poeta era in qualche modo coinvolto nelle congiure antispagnole, tanto che aveva dovuto recarsi a Madrid per discolparsi presso la corte<sup>74</sup>.

Forse proprio per la relazione complessa e, in certi casi difficile, che si instaura fra lo scrittore d'età barocca e il potere censorio, sia politico che religioso, la poesia finisce col presentarsi come il luogo sicuro da interferenze della storia, protetto com'è da modelli della tradizione, norme, immagini e forme stilistiche, che esorcizzano i motivi di inquietudine, le angosce storiche ed esistenziali, fino a consegnarla a una retorica priva di quei, pur limitati, riferimenti al contesto cittadino, che le scritture teatrali testimoniavano.

- |  |  |
|--|--|
| <p>1 Cfr. le prefazioni alle opere teatrali di O. Scammacca, <i>Delle tragedie sacre e morali</i>, Palermo, Maringo, 1632, in particolare, anonime o firmate da contemporanei illustri, ad esempio da attribuire al curatore Martino La Farina, come <i>Discorso sulla tragedia</i>, ivi, tomo V, o firmate da Leodegario d'Arezzo, ivi, tomo X; o da F. Mugnos, <i>Contra coloro che dicono di essersi ritrovata un'arte uova di compro tragedie</i>, t. XI; oppure <i>Avvertimento d'un intendente intorno al modo di rappresentare queste tragedie, e tutte le altre che sono per comporsi regolatamente</i> (non firmato), ivi, t. V.</p> <p>2 T. Aversa, <i>La notti di Palermu</i>, Palermo, Decio Cirillo, 1638 (rifatta in lingua col titolo di <i>Notte, Fato e Amore</i>, in <i>La Corte nelle selve</i>, Roma, Lazzari, 1657), a. III, sc. XII, p. 144.</p> <p>3 Ivi, <i>Prologo</i>, p. 16</p> | <p>4 F. Cavanna, <i>Gli amorosi ritratti</i>, Palermo, Decio Cirillo, 1626. La prima edizione (1613) è andata perduta. Rimangono la seconda e una terza. Cfr. il mio <i>La scena del mondo. Teatro e letteratura di Sicilia in età barocca</i>, Palermo, Dharba, 1991</p> <p>5 F. Maiorana, <i>La moglie odiata</i>, Palermo, Decio Cirillo, 1617.</p> <p>6 A. Dionisio, <i>Gli amorosi sospiri</i>, Palermo, per G. A. De Franceschi, 1599. Cfr., rispettivamente a. I, sc. I e a. IV, sc. I</p> <p>7 Cfr. F. La Lumia, <i>Storie siciliane</i>, vol. IV, Palermo, Stabilimento tip. Virzi, 1883; V. Auria, <i>Diario</i>, in <i>Biblioteca storica e letteraria di Sicilia</i>, vol. III, a. c. di G. Di Marzo, Palermo, Pedone Lauriel, 1869; S. F. Romano, <i>Breve storia della Sicilia</i>, Torino, Eri, 1964; F. Di Stefano, <i>Storia della Sicilia dal secolo XI al</i></p> |
|--|--|

- XIX, Bari, Laterza, 1948 e G. Giarrizzo, *Vicende del sicilianismo*, in *Tuttitalia: Sicilia*, vol. I, Novara-Firenze, 1962; G. Galasso, *Principato, monarchia e stato moderno*, in *Storia della Sicilia*, Torino, Eri, 1964; S. Correnti, *La Sicilia del Seicento. Società e cultura*, Milano, Mursia 1976.
- 8 Cfr. su questi poeti il mio *Poesia e cultura nell'età barocca*, in *Storia della Sicilia*, vol. IV, Palermo-Napoli, Società editrice Storia di Napoli e della Sicilia, 1980, pp. 427-75.
- 9 G. B. Basili (Giuseppe Della Montagna), *La Cuccagna conquistata*, Palermo, Dell'Isola, 1640.
- 10 P. Camporesi, *Il paese della fame*, Bologna, Il Mulino, 2005.
- 11 G. B. Basili, *La Cuccagna...*, cit., p. 44.
- 12 V. Di Giovanni e Carretto, *Del Palermo trionfante*, Palermo, Maringo, 1600.
- 13 T. Balli, *Palermo liberato*. Palermo, Maringo, 1612.
- 14 «... che non si possa disputare nell'Accademia cose della Santa Sede né meno di quelle dello Stato...», capo 6 dei Capitoli dell'Accademia dei Riaccesi di Palermo. Cfr. V. Di Giovanni, *Le origini dell'Accademia degli Accesi, dei Riaccesi e del Buon Gusto* (1585, 1622, 1718), in *Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere ed Arti*, Palermo, Barravecchia e figlio, 1891, p. 28.
- 15 R. Starrabba, *L'Accademia degli Agghiacciati*, in A.S.S., IV; G. Isgrò, *Festa, teatro, rito*, in *Storia della Sicilia*, Palermo, Cavallotto, 1981, pp. 289 ss.
- 16 Cfr. V. Di Giovanni, *Le origini dell'Accademia...*, cit.
- 17 Cfr. M. Arezzo, *Osservantii de la lingua siciliana et canzoni in lo proprio idioma*, Messina 1543. Cfr., sull'uso del dialetto nel Seicento, M. Spampinato Beretta, *Siciliano e sicilianismo nella produzione lirica*, in AA.VV., *Tommaso Aversa...*, cit.
- 18 P. Mazzamuto, *Lirica ed epica nel secolo XVI*, in *Storia della Sicilia*, vol. IV, cit., pp. 289-357.
- 19 V. Belando, *Gli amorosi inganni*, Palermo, Giulio, 1609.
- 20 Cfr. il mio *Il teatro in dialetto, dalle origini al Settecento*, in *La scena del mondo...*, cit.
- 21 F. Maiorana, *La moglie odiata...*, cit., cfr. a. I, sc. IV.
- 22 Cfr. G. Sorge, *I teatri di Palermo nei secoli XVI, XVII, XVIII*, Palermo, Ires, 1926.
- 23 F. Cavanna, *Gli amorosi ritratti...*, cit., a. III, sc. XVIII.
- 24 F. Maiorana, *La moglie odiata...*, cit., a. I, sc. VI.
- 25 *Ibidem*.
- 26 *Ivi*, a. II, sc. III.
- 27 *Ivi*, a. IV, sc. V.
- 28 F. Cavanna, *Gli sposi ingannati*, Palermo, s.n., 1626.
- 29 Le definisce «intricate» lo stesso Cavanna, in *La servitù d'amore*, Palermo, s.n., 1609.
- 30 Id., *Gli sposi ingannati...*, cit., a. II, sc. VIII.
- 31 Id., *La servitù d'amore...*, cit., a. IV, sc. X.
- 32 Id., *Gli amorosi ritratti...*, cit., a. I, sc. VIII.
- 33 V. Galata, *Dalida*, Venezia, Ghepard e Imberbo, 1630.
- 34 Nella *Notti*, Aversa rivendica il primato di commediografo in dialetto siciliano: «lu primu vo'sessiri / Chi di stu versu siculu / Facissi sta Cummedia» (*Prologo*, sc. II).
- 35 *La Notti...*, cit., a. I, sc. I, p. 21.
- 36 *Ivi*, a. I, sc. I, pp. 24-25.
- 37 *Ivi*, a. II, sc. I, p. 56.
- 38 *Ivi*, a. II, sc. I, p. 55.
- 39 G. Isgrò, *Festa, teatro...*, cit.
- 40 *La Notti...*, cit., a. I, p. 39.
- 41 Cfr., per questi documenti sulla Palermo in festa, il mio *La scena del mondo...*, cit., pp. 69-70.
- 42 G. Maddalena, *Principeis*, Palermo, Dell'Isola, 1658, pp. 10-12. Cfr. il mio *Merlin Cocai in Sicilia*, in AA.VV., *Folengo in Sicilia. Atti del Convegno*, a c. di G. Bernardi Perini, «Quaderni folenghiani», 2, 1997/98.
- 43 *La Notti...*, cit., a. I, p. 24.
- 44 Cfr., per le notizie sul drammaturgo, il mio *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Roma, Bulzoni, 1988.
- 45 Cfr., per le notizie su Aversa, M. Castagnetti, «Pianger ridendo». *Disinganno e paradosso nel Bartolomeo*, in AA.VV., *Tommaso Aversa e la cultura siciliana del Seicento*, a c. di M. Sacco Messineo, Marina di Patti, Pungitopo, 1990.

- 46 O. Scammacca, *S. Rosalia*, in *Delle tragedie...*, cit., t. I.
- 47 *La Notti...*, cit., a. I, p. 24.
- 48 Per queste notizie, cfr. il mio *Il martire e il tiranno*, cit., pp. 17 ss.; cfr. G. Isgrò, *Gli esordi del teatro gesuitico in Sicilia: dal dialogo drammatico alla festa barocca*, in Aa.VV., *Padre Stefano Tuccio S. J. Un gesuita tra la Sicilia e Roma nell'epoca della Controriforma*, a c. di M. Saulini, Monforte San Giorgio, Associazione culturale NoiAltri, 2008, n. 28, p. 52.
- 49 Cfr. R. Starrabba, *Dell'Accademia degli Agghiacciati...*, cit.; G. Nicastro, *Il teatro dal Quattrocento al Settecento*, in *Storia della Sicilia*, v. IV, cit.; G. Isgrò, *Festa, teatro...*, cit., pp. 289 ss.
- 50 Cfr. E. Aguilera, *Provinciae siculae Societatis Jesu ortus et res gestae ab anno 1546 ad annum 1611 Palermo*, Typographia Angeli Felicella, 1737; citato da B. Soldati, *Il Collegio Marmertino e le origini del teatro dei Gesuiti*, Torino, Loescher, 1908, pp. 108 ss.
- 51 Cfr. T. Afflitto, *Scenographia de gli apparati del collegio di Palermo*, Palermo, s.n., 1622.
- 52 Cfr. l'appendice ad Aa.VV., *Pietro Novelli e il suo ambiente*, Palermo, Flaccovio, 1990, pp. 511-512.
- 53 G. Isgrò, *Gli esordi del teatro gesuitico...*, cit., pp. 56-57.
- 54 Cfr. F. Tantillo, *Discorso della tragedia intorno alla economia delle scene e delle persone*, Palermo, s.n., 1622; G. Spuches, *Discorso del modo di comporre le tragedie*, Palermo, s.n., 1633.
- 55 F. Mugnos, *Contra coloro...*, cit.
- 56 Cfr. su queste opere, il mio *Il martire e il tiranno...*, cit., pp. 25-28.
- 57 Cfr. *Discorso d'un intendente...*, cit., pp. 18-19 e il mio *La verosimiglianza e il genere tragico in Il martire e il tiranno...*, cit., pp. 15-31.
- 58 Cfr. note 52 e 53 di questo lavoro.
- 59 *Prologo di l'opera*, in *La Notti...*, cit., pp. 13-14.
- 60 Un autore di riferimento è il Della Porta. Cfr. A. Mango, *Prima del Barocco: Giovan Battista della Porta*, «Acquario», a. VIII, dicembre 1990.
- 61 *Prologo di l'opera...*, cit., pp. 16-19.
- 62 *La Notti*, a. I, sc. II.
- 63 *Ivi*, a. III, sc. X.
- 64 *Ivi*, *Prologo*, pp. 1-11.
- 65 *Ivi*, pp. 10-11.
- 66 *Ivi*, a. III, sc. IX, p. 113 ss.
- 67 *Ibidem*.
- 68 *Ivi*, a. III, sc. V.
- 69 *Ivi*, a. I, sc. VI.
- 70 Aa. VV., *Le Muse siciliane ovvero Scelta di tutte le canzoni della Sicilia*, raccolte da Pier Giuseppe Sanclemente (G. Galeano), Palermo, Bua e Portauova, 1645-1662; II ed. Bisagni 1662; Aa.VV., *Nuova scelta di rime siciliane per D. G. M. Bentivegna*, Palermo, SS. Apostoli, 1770.
- 71 S. Rau e Requesens, *Rime*, Venezia, Francavilla, 1672, pp. 85-89.
- 72 Cfr. P. Calderón de la Barca, *La vita è sogno*, trad. it. a cura di F. Antonucci, Venezia, Marsilio, 2009.
- 73 G. B. Marino, *Adone*, canto VII.
- 74 Cfr. n. 7. di questo lavoro.