ESTRATTO
DEL
GIORNALE STORICO
DELLA
LETTERATURA ITALIANA

Vol. CLXXXIV - Fasc. 605
2007

VARIETÀ

UN FRAMMENTO AUTOGRAFO DELL'«ULISSE» DI GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA (*)

0. Il ruolo di Giovan Battista Della Porta nei primi anni di vita dell'Accademia dei Lincei è ben testimoniato da alcuni suoi autografi compresi nell'eterogenea raccolta di manoscritti denominata 'Archivio Linceo', conservata presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana di Roma. Dalle numerose lettere agli appunti e stesure di alcuni trattati scientifici, la documentazione dellaportiana costituisce un capitolo fondamentale nella storia dell'Accademia romana. I numerosi autografi del filosofo naturale, costantemente in bilico tra la 'magia' e la 'scienza', illustrano bene i suoi ultimi anni di vita e le sue ultime ricerche svolte in seno all'Accademia, benevolmente sostenute dal principe Federico Cesi, fondatore dei Lincei. Tuttavia, dalle carte di almeno uno dei codici lincei, emergono elementi utili a definire meglio un lato diverso dell'eclettico Della Porta, quello del letterato e autore di testi teatrali.

Il ms. XIV dell'Archivio Linceo, interamente costituito da autografi dellaportiani, comprende infatti due frammenti teatrali molto diversi tra loro, ed entrambi di notevole importanza. La c. 86, casualmente inserita nell'autografo di un trattato *De telescopio*, riporta l'inizio del quarto atto della tragedia *L'Ulisse*, data alle stampe nel 1614 (1); alle cc. 148r-156v si trova invece un cospicuo frammento da un dramma latino altrimenti ignoto. Se l'autografia del frammento tragico è indiscutibile, il frammento latino presenta a questo riguardo alcune difficoltà su cui sarà necessario tornare.

Scopo di questo lavoro è illustrare il primo dei due frammenti

---

(*) Ringrazio i Proff. Lina Bolzoni, Armando Petrucci e Alfredo Stussi per i preziosi consigli; il Dott. Marco Guardo, direttore della Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana per la disponibilità mostrata durante il mio lavoro di ricerca.

(1) G.B. DELLA PORTA, *L'Ulisse*, Napoli, Scoriggio, 1614.

valutandone in primo luogo fattori di carattere materiale, per passare poi ad un'analisi del frammento di cui si offrirà in appendice una trascrizione con note di commento.

1. Il ms. XIV comprende due autografi importanti per l'attività scientifica dellaportiana: la stesura preparatoria alla seconda edizione degli *Elementorum curvilinerorum libri tres* (Roma, 1610) e una rielaborazione del *De refractione*, pubblicato a Napoli nel 1593, identificabile, come si è detto, con il trattato *De telescopio* (2). Tra le carte di questo secondo autografo è inclusa una carta estranea al trattato: la più recente notizia che se ne ha è nel catalogo dattiloscritto dei codici dell'Archivio Linceo compilato nel 1972 da Anna Nicolò-Ricci (3). Il frammento della tragedia *L'Ulisse* che vi è contenuto era dapprima sfuggito alle attente ricognizioni dell'erudito Giuseppe Gabrieli, autore di una bibliografia degli scritti dellaportiani tutt'oggi imprescindibile per la sua completezza (4). Molto più recentemente lo stesso frammento è sfuggito anche all'attenzione di chi ha fornito l'edizione critica della tragedia che, in apparente mancanza di testimoni manoscritti, si è basata esclusivamente sulla stampa napoletana del 1614 (5).

Il frammento dell'*Ulisse* tramandatoci dal ms. XIV viene ad essere, allo stato attuale delle nostre conoscenze, una delle pochissime testimonianze di manoscritti letterari autografi di Della Porta (6).

---

(2) Per indicazioni più precise sul *De telescopio*, cfr. oltre.

(3) La storia materiale dei codici che costituiscono l'Archivio Linceo è piuttosto complessa: si tratta, per lo più, di codici riacquisiti dalla Biblioteca dei Lincei dal mercato antiquario, ed è necessario valutare, caso per caso, le informazioni ricavabili dai singoli manoscritti. Il ms. XIV era appartenuto alla raccolta Albani (n. 575) e, in seguito, alla raccolta Boncompagni (n. 279). Il timbro della biblioteca del principe Federico Cesi a c. 1r fa pensare che il codice facesse già parte, nella forma attuale, della raccolta originaria di testi lincei. Il codice, oggetto di attenzione da parte di E. NARDUCCI (*Catalogo di manoscritti ora posseduti da D. Baldassarre Boncompagni*, 2° ed., Roma, 1892, pp. 166-167), G. GABRIELI (*Bibliografia lincea I. Giambattista Della Porta. Notizia bibliografica dei suoi mss. e libri, edizioni, ecc. con documenti inediti*, «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», Ser. 6, VIII, 1932, pp. 217-218; *Spigolature dellaportiane*, «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», Ser. 6, XI, 1936, p. 503; *Pratica e tecnica del telescopio*, «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», Ser. 7, II, 1940, pp. 37-40), A. ALESSANDRINI (*Cimeli lincei in mostra nella Biblioteca Accademica*, «Rendiconti della R. Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche», Ser. 8, XI, 1956, pp. 234-235), è stato infine descritto da A. NICOLÒ-RICCI nel *Catalogo dattiloscritto dell'Archivio Linceo*, 1972, da cui si propone la scheda relativa: Arch. Linceo XIV (Albani 575; Bonc. 279): cart.; sec. XVII; mm. 270x200; cc. I-II + 1-162; autogr. di G.B. Della Porta; legatura in pergamena su cartone; timbro della Bibl. cesiano-lincea a c. 1r; timbro della Bibl. Albani alle cc. 1r e 2r [il timbro cesiano-linceo compare anche a c. 17 r, *ndr*]; cc. 1r-30r: *Elementorum curvilin. libri tres*; cc. 31r-147v: [*De Telescopio*]; c. 86r-v: *L'Ulisse*, IV, 1-2; cc. 148r-156v: frammento di tragedia latina [in realtà non si tratta propriamente di una tragedia, *ndr*]; cc. 157r-158v: frammento su pratiche superstiziose.

(4) Cfr. GABRIELI, *Bibliografia* cit., *Spigolature* cit. e *Pratica e tecnica* cit. (è nelle *Spigolature* del 1936 che Gabrieli rende per la prima volta nota l'esistenza del frammento).

(5) La recente edizione critica de *L'Ulisse*, pubblicata nell'ambito del progetto di *Edizione Nazionale delle Opere di G.B. Della Porta* coordinato da Raffaele Sirri, è reperibile in: G.B. DELLA PORTA, *Teatro. Primo Tomo. Tragedie*, a cura di R. Sirri, Napoli, ESI, 2000, pp. 329-442. L'editore si esprime chiaramente riguardo alla tradizione testuale della tragedia: «La storia testuale dell'*Ulisse* è semplice: nessun manoscritto, una sola stampa, due esemplari noti, di cui uno monco» (*ibid.*, p. 331). L'edizione è quindi basata sulla stampa, siglata come U (L'ULISSE / TRAGEDIA / DI / GIO. BATTISTA / della Porta Na-/ poletano. / All'Illustrissimo, et Ec- / cellentiss. Signore, / il Signor / FEDERICO CESIO / Prencipe di Sant'An- / gelo, e Marchese / di Monticelli. / *CON PRIVILEGIO.* / In Napoli, Per Lazaro / Scoriggio 1614. / Ad istanza di Salvato- / re Scarano). I due esemplari noti cui fa riferimento Sirri sarebbero quello della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e quello incompleto della Biblioteca Nazionale di Napoli (questo esemplare interrompe il testo della tragedia di Della Porta alla p. 72, per lasciare il posto all'ultima parte dell'*Acripanda* di A. Decio; sul vano tentativo di individuare un'edizione dell'*Acripanda* che contenesse la seconda parte de *L'Ulisse*, cfr. già F. FIORENTINO, *Studi e ritratti della Rinascenza*, Bari, Laterza, 1911, p. 306). Esistono, tuttavia, almeno altri due esemplari della stampa de *L'Ulisse*. Uno di essi, conservato presso la Biblioteca dell'Abbazia di Montecassino, è integro e rilegato insieme alla stampa dell'altra tragedia dellaportiana, *Il Georgio*. Il testo presenta alcune varianti di stato rispetto all'esemplare fiorentino, ma l'elemento più interessante del volume è la nota di possesso manoscritta vergata sul *verso* del foglio di guardia anteriore, secondo la quale l'esemplare sarebbe stato donato da Della Porta stesso ad un nobile salernitano: il carattere eterogeneo dei fondi librari di Montecassino non permette di fare per il momento ipotesi sulla provenienza del volume, ma sarebbe utile fornire in altra sede una descrizione dettagliata dell'esemplare e, contestualmente ad una sua valutazione filologica per la *constitutio textus* de *L'Ulisse*, cercare di far luce sull'identità del nobile salernitano cui Della Porta avrebbe donato le due tragedie. Il fatto che la medesima mano abbia riportato sul *recto* del foglio di guardia i titoli di entrambi i testi fa pensare che le due tragedie, nonostante l'attuale legatura visibilmente posteriore, fossero già rilegate insieme al momento della donazione. Un ulteriore esemplare è conservato ancora presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (le segnature dei due esemplari fiorentini sono *Palat.12.1.0.1/XIB/B* e *Palat.12.7.1.72*, ma alla richiesta di consultarli entrambi, il primo è risultato per il momento irreperibile). Su un altro esemplare appartenuto a Gabrieli non è stato possibile reperire informazioni ulteriori rispetto alla semplice notizia offerta dal possessore in GABRIELI, *Bibliografia* cit., p. 258. Un ringraziamento particolare devo a D. Lorenzo Montenz, bibliotecario di Montecassino, per la disponibilità mostrata durante la mia visita alla biblioteca dell'abbazia.

(6) L'unico altro manoscritto autografo di opera letteraria di cui si ha notizia è quello del *Georgio*, tragedia pubblicata nel 1612 (Napoli, Gargano-Nucci): si tratta di un testimone importante nella tradizione del testo, ampiamente descritto dal curatore dell'edizione critica della tragedia (R. SIRRI, Introduzione a *Il Georgio*, in DELLA PORTA, *Teatro* cit., p. 167-78). La natura di stesura pressoché definitiva, nonostante correzioni e varianti degne di nota rispetto alla stampa, lo rende però un testimone manoscritto molto diverso dal frammento dell'*Ulisse*, sostanzialmente allo stato di abbozzo. Per il frammento latino (citato da Sirri come autografo dellaportiano), le sue peculiarità grafiche e i problemi che esso pone quanto ad una definizione certa dell'autografia, si rimanda ad una futura trattazione specifica.

Pur trattandosi di un lacerto testuale esiguo, esso può infatti essere utile ai fini di una considerazione della scrittura teatrale dellaportiana e, più specificamente, della tragedia *L'Ulisse* (7).

La c. 86 del codice riporta l'inizio del IV atto: tutta la prima scena e la parte iniziale della seconda. Il frammento non è di facile lettura per vari motivi: in primo luogo si tratta chiaramente di una bozza (moltissime le cancellature, le correzioni e numerosi i rimandi non sempre perspicui a porzioni di testo aggiunte in margine). Secondariamente, l'inchiostro tende, soprattutto a c. 86v, a farsi molto chiaro, rendendo ancora più difficile la lettura. Infine la grafia: l'autore usa una scrittura corsiva molto rapida, visibilmente inclinata a destra, con una forte tendenza a non interrompere il *ductus* tra parole successive. Un confronto con la grafia dellaportiana di autografi risalenti agli ultimi anni di vita, legati all'attività di studio dello scienziato in seno all'Accademia dei Lincei, conferma l'autografia del frammento tragico. Le affinità grafiche più significative si riscontrano con le numerose lettere di Della Porta conservate nei codici lincei, ma anche gli altri autografi, caratterizzati spesso da una grafia più curata, distesa e apparentemente differente, rivelano analogie assolutamente dirimenti (8).

Il testo, in endecasillabi, è scritto in colonna, con un ampio margine a destra che accoglie le numerose aggiunte e correzioni. La seconda scena inizia verso la metà di c. 86v ed è quasi interamente cancellata con linee nette tirate sui singoli versi. In uno spazio del margine destro abbastanza ampio (sostanzialmente corrispondente ad un quarto della pagina, in alto a destra) Della Porta ha vergato un disegno geometrico che sembra riferirsi ad esperimenti sul cannocchiale (9). I versi sono scritti tutti di seguito, senza interruzioni

(7) La bibliografia su *L'Ulisse* non è vasta e coincide con quella di carattere generale sulle tragedie dellaportiane. Si può fare riferimento alla monografia di L.G. CLUBB, *Giambattista Della Porta Dramatist*, Princeton, Princeton UP, 1965, pp. 112-121, e agli interventi di R. SIRRI, *L'artificio linguistico di G.B. Della Porta*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli», sr, XX, 2, 1978, pp. 307-357 e XXI, 1, 1979, pp. 59-112; ID., *Proposta di un recupero. Le tragedie di G.B. Della Porta*, «Critica letteraria», IV, 21, 1978, pp. 635-644.

(8) Un discrimine fondamentale è, del resto, quello tra la stesura di testi quasi pronti per la stampa e appunti privi di qualsiasi intento calligrafico. Ci sarà comunque modo di tornare su certi aspetti della grafia dellaportiana a proposito del frammento latino che, in tale ottica, presenta alcune difficoltà.

(9) Compaiono nel disegno due lenti concave in sezione, di dimensioni diverse, con segmenti tirati in obliquo dalle estremità laterali della più piccola alla più grande. Il disegno, anche se non puntualmente rifinito e non corredato di indicazioni alfa-numeriche, è coerente con i numerosi altri che corredano il presunto trattato *De telescopio*: si può ipotizzare che la presenza del disegno (uno schizzo appuntato su un foglio di 'brutta copia' usato per altri appunti) abbia facilitato l'inserzione erronea della c. 86 nel fascicolo del trattato. Tale elemento, come si avrà modo di dire più avanti, può confermare inoltre la contemporaneità della stesura de *L'Ulisse* e del trattato sul telescopio.

tra le battute dei diversi personaggi e senza indicazioni sugli interventi dei personaggi stessi, citati soltanto all'inizio dell'atto: l'attacco della prima battuta di Ulisse – e lo stesso vale per la seguente battuta di Penelope – è indicato con un capoverso sporgente sulla sinistra. La seconda battuta di Ulisse, cioè la terza della scena, inizia a pagina nuova: Ulisse si rivolge qui al Capitano della guardia che, evidentemente, risponde agli ordini nel penultimo verso della scena («Quanto comandi, o Re, esseguito fia»), per lasciare poi la conclusione al sovrano che torna a parlare alla moglie («Orsù moglie men vo', ti lascio a dio»). La presenza del Capitano della guardia non è segnalata all'inizio dell'atto, accanto ai nomi di Ulisse e Penelope, ma la stampa ne conferma la presenza.

2. Nella prima scena Ulisse, ormai al corrente dell'oracolo che ha vaticinato la sua morte per mano del figlio, affida a Penelope il governo del regno e decide di rinchiudersi nel palazzo per evitare ogni incontro pericoloso. Ordina quindi che tutti gli approdi all'isola di Itaca siano presidiati e che si impedisca l'accesso a chiunque voglia avvicinarsi. Ai vv. 1-15 Ulisse si rincuora per la partenza del «giovanetto figlio», senza poter sapere che la vera minaccia per la sua vita non verrà da Telemaco, ma da Telegono, il figlio avuto da Circe e di cui il sovrano non conosce l'esistenza (10). Già nell'*a parte* che l'eroe omerico declama prima di rivolgersi alla moglie, le differenze rispetto al testo della stampa sono abbastanza numerose e indicative di una prassi compositiva non immediata (11). Considerevoli pure i ritocchi ai vv. 16-29 in cui il sovrano si rivolge alla moglie per conferirle la reggenza durante la propria reclusione, mirata a impedire l'avverarsi del vaticinio. Penelope si rimette completamente agli ordini del marito, mostrando la devozione e la fedeltà che già ne costituivano la caratteristica principale nella tragicommedia dellaportiana *La Penelope*, pubblicata più di vent'anni prima (12). La scena si conclude ai vv. 38-51 con gli ordini che Ulis-

(10) Vale la pena osservare che Della Porta preferisce la voce 'Teligono' a quella più comunemente vulgata.

(11) Per un'analisi dettagliata del testo così come compare nel manoscritto e sulle varianti che esso presenta rispetto alla stampa, si rimanda alle note che corredano la trascrizione del frammento fornita in appendice.

(12) G.B. DELLA PORTA, *La Penelope. Tragicomedia*, Napoli, Cancer, 1591. *La Penelope*, oltre ad essere un testo chiave per la definizione della poetica teatrale dellaportiana – nel prologo l'autore si presenta come il restauratore del genere tragicomico, fingendo d'ignorare i testi di Giraldi Cinzio – attesta il notevole interesse di Della Porta per i temi odissiaci. Se *L'Ulisse* mette in scena l'ultimo giorno di vita dell'eroe omerico, con *La Penelope* il fulcro dell'azione è costituito dal rientro in patria di Ulisse e, soprattutto, dalla costanza di Penelope: dopo aver resistito ai Proci, la regina supera con fermezza le prove cui Ulisse la sottopone per vagliarne la fedeltà. I due testi sono molto diversi, tanto da un punto di vista stilistico-formale, quanto

se rivolge al Capitano della Guardia, l'assenso di quest'ultimo e il congedo da Penelope.

Le modifiche che l'autore ha apportato al testo nel passaggio dalla stesura testimoniata dal manoscritto alla versione definitiva della scena, attraverso una serie di tappe a noi ignote, riguardano vari livelli di testualità. Nonostante che in molti casi le varianti interessino più di un aspetto del testo, è comunque possibile fornirne un elenco tipologico di massima. A parte quelle grafiche, si tratta di:

1) modifiche volte alla regolarizzazione metrica di versi inizialmente non canonici (è il caso dei vv. 8 e 44, ipermetri nel manoscritto);
2) modifiche della struttura sintattica (è il caso dei vv. 7-9, 26-27, 48-49: si riscontra una tendenza alla semplificazione della sintassi volta a rendere gli endecasillabi più scorrevoli, anche se il gusto per un ritmo franto e irregolare sembra essere una cifra caratteristica dello stile dellaportiano, in vario modo costante dagli appunti alla stesura definitiva e coerente con gli usi dell'intero *corpus* tragico dell'autore);
3) intervento su versi che possono essere spostati (vv. 13-14), rielaborati o eliminati (v. 17);
4) aggiunta di versi (è il caso dei vv. 16-17, una coppia di versi che si amplia nella stesura definitiva fino a comprenderne quattro – si tratta dei vv. 22-25 nella stampa: l'aggiunta di versi mira a specificare certe immagini o evidenziare temi importanti sul piano del contenuto; è questa, come si vedrà, una delle situazioni più interessanti e che possono permettere di svolgere considerazioni più ampie sull'interpretazione della tragedia nel suo insieme);
5) precisazioni semantiche (è il caso dei vv. 16-17, 36-37, 48-49: questo tipo d'intervento tende ad andare di pari passo con quello precedente, perché richiede spesso l'inserzione di porzioni nuove di testo) (13).

---

da un punto di vista contenutistico-ideologico. *La Penelope* è oggi reperibile nello stesso volume delle altre due tragedie dellaportiane curate da Sirri (DELLA PORTA, *Teatro* cit., pp. 1-163). Nella scarna bibliografia sulle tragedie dellaportiane, per quanto riguarda il rapporto tra *La Penelope* e *L'Ulisse*, cfr. A. GAREFFI, *L'anima interrotta: le due scritture di G.B. Della Porta*, in ID., *La filosofia del Manierismo. La scena mitologica della scrittura in Della Porta, Bruno e Campanella*, Napoli, Liguori, 1984, pp. 41-72 (il contributo, interessante soprattutto da un punto di vista filosofico e di storia delle idee, attento alla dimensione del mito nella scrittura letteraria dellaportiana, non affronta però questioni strettamente legate ai testi).

(13) L'esemplificazione qui proposta si riferisce, *in primis*, alla scena IV, 1. La scena IV, 2 ha subito infatti rimaneggiamenti massicci che, come si mostrerà nelle note di commento alla trascrizione, possono difficilmente essere sintetizzati in tipologie d'intervento ben precise. È tuttavia possibile affermare che, tendenzialmente, i tipi elencati a partire dall'analisi di IV, 1, valgono anche per IV, 2, dove però, in misura ben maggiore di quanto non accada in IV, 1, si verificano in contemporanea.

Il frammento dell'*Ulisse* conservato nel codice linceo si presenta come una stesura allo stato di abbozzo ed è verisimile ipotizzare che si tratti di un lacerto appartenente ad una delle prime fasi redazionali del testo passata poi attraverso varie tappe di rimaneggiamento: molti elementi dell'abbozzo scompariranno nella versione definitiva e, nonostante le numerose correzioni e modifiche già presenti nel frammento, la stampa presenterà ulteriori e importanti interventi non compresi fra di esse. Il fatto che la scena IV, 2, in cui prende più diffusamente la parola Penelope, sia quasi interamente cancellata nel frammento, unitamente alle numerose differenze tra le porzioni di testo leggibili sotto le cancellature e la stesura finale della scena, conferma del resto l'ipotesi che tra la versione della tragedia testimoniata dal ms. e la stampa ci sia un cospicuo rimaneggiamento del testo o, almeno, di alcune sue parti. Il frammento linceo indica, per esempio, come personaggi che intervengono nella scena IV, 2 Penelope ed Euriclea, ma la vecchia nutrice di Ulisse non comparirà nella versione definitiva e non sarà tra i personaggi della tragedia data alle stampe (14).

L'impressione che la composizione della tragedia sia stata particolarmente difficile per l'autore e la sensazione che la versificazione dellaportiana procedesse in modo non propriamente fluido, trovano una conferma nel frammento che, di fatto, ci introduce nel 'laboratorio' poetico dellaportiano (15). L'ingente stratificazione di correzioni e aggiunte, insieme con le numerose differenze che distinguono l'abbozzo dalla versione finale, possono forse contribuire a illuminare alcuni aspetti della storia redazionale dell'*Ulisse* che restano problematici.

3. In primo luogo la cronologia: la stampa esce a Napoli nel 1614, ma l'*imprimatur* risale, con uno iato considerevole, al settembre del 1612 (16). Le prime notizie che si hanno sulla tragedia risalgono, in

---

(14) Sarà difficile immaginare che una storia redazionale complessa e travagliata come quella di IV, 2 sia un caso isolato: come si dirà poco più avanti, anche la cronologia de *L'Ulisse* permette di pensare ad una composizione della tragedia articolata in più fasi.

(15) Per i giudizi sulla scrittura poetica di Della Porta e le caratteristiche della sua versificazione tragica si rimanda ai contributi di Sirri già citati. Esplicito il giudizio del curatore nell'introduzione alla sua edizione della tragedia: «Della Porta non è né un fine né un facile compositore di versi. I versi suoi più agevoli e armoniosi sono quelli modellati e colorati su sinopie di autori (Dante soprattutto) e mossi secondo andamenti d'uso comune. Di fatto, e nella gran maggioranza, sono costruiti su un sistema metrico rigido, in cui i tempi di battuta si susseguono con un certo stento, secondo scansioni appesantite da sinalefi forzate, e tuttavia regolari, rigidamente regolari» (SIRRI, Introduzione a DELLA PORTA, *L'Ulisse*, in ID., *Teatro* cit., p. 333).

(16) L'*imprimatur* fu concesso in tempi sorprendentemente rapidi rispetto alle lunghe attese cui era solitamente costretto Della Porta che, soprattutto dopo i con-

effetti, proprio al 1612 e provengono da due lettere scritte da Della Porta al principe Federico Cesi nei primi giorni di giugno. Il vecchio scienziato, dedito negli ultimi anni a studi di ottica, risponde al più giovane accademico, che gli aveva inviato testi coevi sul telescopio, stroncando pesantemente il contenuto di questi volumi e promettendogli un trattato in cui egli mostrerà chiaramente come stiano le cose. Della Porta afferma però di essere al momento impegnato nella stesura di una tragedia sulla morte di Ulisse che lo «affatica» molto (17). Sul fatto che il trattato promesso al Cesi sia quella rielaborazione del *De refractione* che indichiamo oggi col titolo *De telescopio*, il cui testo incompiuto ci è tramandato proprio dal ms. XIV dell'Archivio Linceo, sembrano ormai non esserci dub-

trasti con l'Inquisizione, ebbe sempre molte difficoltà a pubblicare le proprie opere. Vale la pena riportare qui il testo della concessione firmata da Giovanni de Guevara per il tono fortemente elogiativo che la caratterizza: «Hauendo visto la presente opera per commission del Reu. P. Maestro del Sacro Palazzo, non v'ho trouato cosa contro la fede né boni costumi, anzi la giudico degna dell'eccellenza dell'Autore, e però da stamparsi per vtilità publica. In Roma hoggi 7 di settembre 1612» (*ibid.*, p. 331). Il fatto può risultare meno strano qualora si pensi alla specificità letteraria de *L'Ulisse* che, in quanto tragedia, non rientrava tra i testi dellaportiani di carattere magico-scientifico (resta però vero che Della Porta fu costretto a lunghe attese anche per la licenza di stampa di numerose delle sue commedie). Sulla complessa questione del 'processo' inquisitoriale allo scienziato napoletano, sulle ammonizioni e i divieti di stampa ad opere come il *De humana physiognomonia*, restano importanti le indagini di G. AQUILECCHIA (specie *Appunti su G.B. Della Porta e l'Inquisizione*, «Studi secenteschi», IX (1968), 1969, pp. 3-31; poi col titolo *G.B. Della Porta e l'Inquisizione* in ID., *Schede di italianistica*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 219-254) e P. LOPEZ (*Sui rapporti di G.B. Della Porta col Sant'Uffizio*, in *Inquisizione, stampa e censura nel Regno di Napoli fra 500 e 600*, Napoli, 1974). Recenti indagini sui documenti emersi dopo l'apertura agli studiosi dell'Archivio del Sant'Uffizio hanno chiarito molti punti della questione ed emendato precedenti errori dovuti a carenza d'informazione; cfr. M. VALENTE, *Della Porta e l'Inquisizione. Nuovi documenti dell'Archivio del Sant'Uffizio*, «Bruniana & Campanelliana», V, 1999, pp. 415-434.

(17) Le due lettere, pubblicate da G. GABRIELI (*G.B. Della Porta linceo. Da documenti per gran parte inediti*, «Giornale critico della Filosofia Italiana», VIII, 1, 1927, pp. 376-377), risalgono all'1 e al 2 giugno 1612. Se ne propongono qui i passi utili al nostro discorso: «Io sto ordendo la tragedia di Ulisse, che per esser difficilissima, e che di sua morte si sa poco, però mi ci affatico»; e «Tutti i libri che m'ha mandato V.S. dello Telescopio non sanno se sono vivi, e parlano a sproposito, perché non sanno di prospettiva, et io levato le mani da una tragedia di Ulisse che compongo per un signore, ci porrò le mani: lo scriverò con mille bellissime esperienze fatte, e le manderò col libro; che se fusse visto dal mondo, non harebbono scritte tante coglionerie». Sirri, proponendo i due passi, rileva delle discrepanze nelle informazioni offerte sullo stato di stesura della tragedia in due lettere scritte ad appena un giorno di distanza l'una dall'altra. In realtà il riferimento a *L'Ulisse* è in entrambe assolutamente casuale o, comunque, accessorio; non deve perciò meravigliare che le due informazioni non siano pienamente 'in linea' (non è infatti necessario desumere dalle poche parole della seconda lettera una stesura pressoché ultimata della stessa tragedia che il giorno prima provocava tanto affanno all'autore e che sembrava ancora in alto mare).

bi (18). Il fatto che la c. 86 di questo codice, corredata come si è già detto di un disegno geometrico relativo a studi di ottica, ci tramandi un frammento allo stato di abbozzo della tragedia *L'Ulisse* ci permette quantomeno di confermare l'affinità cronologica tra la stesura del dramma e il lavoro sul telescopio.

Come si evince dalla prima delle due lettere al Cesi, la difficoltà maggiore che Della Porta incontrava nella stesura della tragedia era relativa al reperimento di fonti sulla morte dell'eroe omerico («che di sua morte si sa poco») (19). Fra le vicende che Omero e gli scrittori antichi narrano sul conto di Ulisse, la morte dell'eroe è sicuramente uno degli episodi meno frequentati e conosciuti. La versione adottata da Della Porta è quella tramandata dalla frammentaria *Telegonia* di Eugamone di Cirene e da varie altre fonti greche e latine: le narrazioni di Ditti Cretese e Darete Frigio, già ampiamente tradotte e diffuse nel Medioevo, potevano senz'altro arrivare al Cinquecento attraverso Apollodoro che, nell'*Epitome*, si sofferma puntualmente sulle sorti di Ulisse dopo il ritorno a Itaca. Le ultime vicende dell'eroe omerico sono narrate anche nelle *Fabulae* di Igi-

(18) Sulla genesi del trattato incompiuto *De telescopio* che Della Porta promette al Cesi nella lettera del 2 giugno 1612 hanno fatto chiarezza GABRIELI (*Pratica e tecnica* cit., p. 40) e V. RONCHI (*Il cannocchiale di Galileo*, Torino, Einaudi, 1958, pp. 239-243) che nel suo studio sul cannocchiale galileiano si è soffermato puntualmete sul caso di Della Porta, offrendo informazioni importanti sul manoscritto che ci tramanda il testo in questione. Lo studioso ipotizza addirittura che il libro contro cui rivolge le proprie critiche lo scienziato napoletano nella lettera del 2 giugno potesse essere la *Dioptrice* di Keplero, diffusa e discussa proprio in quel periodo. Il *De telescopio* è stato pubblicato da Ronchi pochi anni dopo: G.B. DELLA PORTA, *De telescopio*, con introduzione di V. Ronchi e M.A. Naldoni, Firenze, Olschki, 1962. Analisi dettagliate del codice che, alla fine della seconda guerra mondiale, fu trasferito a Firenze per permetterne uno studio approfondito, furono proposte da NALDONI (*Un manoscritto inedito di G.B. Della Porta*, «Atti della Fondazione Giorgio Ronchi», I, 1946, pp. 48-56; *L'ottica del Porta dal "De Refractione" al "De Telescopio"*, «Atti della Fondazione Giorgio Ronchi», VII, 1952, pp. 54-72) e da RONCHI («Revue d'Histoire des Sciences», 7, 34, 1954).

(19) Pochi i testi teatrali cinquecenteschi dedicati alle vicende di Ulisse successive al suo rientro a Itaca, mentre più numerosi sono tra '600 e '700 i drammi che, destinati soprattutto al teatro musicale, sfruttano le storie di Ulisse e Penelope. Partendo dall'unico precedente che, per il momento, è stato possibile individuare, ovvero la tragicommedia *L'Ulixe paziente* del fiorentino G. FALUGI (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Magliabechiano cl. VII, 167, databile al 1531), sarebbe possibile ripercorrere la fortuna teatrale degli episodi legati al ritorno di Ulisse in patria attraverso vari testi oltre ai due dellaportiani: AN., *La Penelope rappresentata al serenissimo prencipe di Venetia...*, Venezia, 1597; F. FINELLA, *Penelopea tragicomedia pastorale*, Napoli, 1624; G. BADOARO, *Il ritorno di Ulisse in patria* (musicata da Monteverdi), Venezia, 1641; M. NORIS, *Penelope la casta drama per musica*, Venezia, 1685; AN., *Penelope la casta*, Livorno, 1692; D. CUPEDA, *La costanza d'Ulisse. Drama per musica*, Vienna, 1700; AN., *Penelope drama per musica*, Firenze, 1706; P. PARIATI, *La casta Penelope*, Milano, 1707; C.C. GENEST, *Penelope. Tragédie*, Parigi, 1716; G. SALIO, *La Penelope tragedia*, Padova, 1724; I. PINDEMONTE, *Ulisse tragedia*, Firenze, 1778; L. PANZIERI, *La vendetta di Ulisse*, Verona, 1817.

no che, edite a Basilea nel 1535, probabilmente Della Porta conosceva (20).

Una cursoria rassegna delle fonti sulla morte di Ulisse non ci dice però molto sull'operazione effettivamente compiuta da Della Porta nella stesura della sua tragedia: tanto Apollodoro quanto Igino non dedicano molte parole all'episodio dell'uccisione di Ulisse da parte del figlio Telegono, e non è certo possibile motivare l'interesse dell'autore per tale vicenda come una semplice volontà di

(20) Queste le fonti proposte *en passant* da Sirri nella sua introduzione all'edizione critica della tragedia. Nella sua monografia dellaportiana, Clubb considerava come fonte primaria, accanto a Eugamone di Cirene, la *Periegesi* di Pausania (CLUBB, *Giambattista Della Porta* cit., p. 112). Le fonti antiche sulla morte di Ulisse non sono di fatto un insieme coerente e univoco: se gli scolii ad Omero possono costituire una sorta di archetipo per la vicenda dell'uccisione di Ulisse da parte di Telegono con un'arma ricavata da un osso del pesce τρυγών, e nonostante che le successive occorrenze del mito aggiungano o rielaborino singoli elementi, l'equivoco che determina l'uccisione dell'eroe resta una costante. Per Apollodoro il riferimento va a *Epit.* 7.36-37; per Igino si tratta di *Fab.*, CXXVII. Per una trattazione più ampia delle fonti sulla morte di Ulisse cfr. A. HARTMANN, *Untersuchungen über die Sagen vom Tod des Odysseus*, München, Beck, 1917. Tra di esse merita una particolare attenzione Sesto Empirico (*Adv. math.* 1.267) che propone una variante molto curiosa del mito nell'ambito di una critica serrata all'inverosimiglianza dei miti greci: Ulisse sarebbe morto trafitto da un aculeo di τρυγών lasciato cadere da un gabbiano in volo. Pur non potendoci soffermare qui sul problema, vale forse la pena osservare che il mito della morte di Ulisse per mano di Telegono, con un'attenzione peculiare per il particolare dell'aculeo velenoso del pesce 'trigono', è proposto in modo sintetico e essenziale negli *Halieutica* di Oppiano: l'interesse dell'occorrenza oppianea non sta tanto nel contenuto, quanto nel contesto dell'opera in cui è inserita. Si tratta infatti di un poema didascalico sulla pesca, ben presente nel tardo Cinquecento ai pionieri della storia naturale. Le prime catalogazioni proto-scientifiche di animali marini e pesci, attente a reperire informazioni autorevoli nei classici latini e greci, ebbero in Oppiano un punto di riferimento imprescindibile: è nota la dimestichezza di Della Porta con testi di questo tipo, e non sarà ozioso ricordare il suo rapporto con Ulisse Aldovrandi, scienziato e naturalista bolognese che proprio alla fine del Cinquecento si dedicava alla catalogazione delle creature marine (si pensi almeno al suo poderoso *De piscibus* per avere un'idea del ruolo giocato dagli *Halieutica* nel reperimento di notizie da parte dei primi naturalisti moderni). Oppiano accenna al pesce τρυγών già in *Hal.* I, 104, ma è nell'ambito di una descrizione più dettagliata del pesce (*Hal.*, II, 462-505) che si inserisce il breve passo relativo alla morte di Ulisse (*Ibid.*, 497-505). Per il testo oppianeo si fa riferimento a OPPIANUS, *Halieutica*, Stuttgart, Teubner, 1999. Per un'analisi dettagliata del passo in questione cfr. A.N. BARTLEY, *Stories from the Mountains, Stories from the Sea. The Digressions and Similes of Oppian's Halieutica and the Cynegetica*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, pp. 155-158. Per la diffusione del poema didascalico sui pesci tra Cinque e Seicento, basterà ricordare che la *princeps* uscì nel 1515 (Firenze, Giunta) e fu seguita da varie altre edizioni con tanto di traduzioni latine e commenti: Venezia, Aldo Manuzio, 1517 (con la traduzione in versi latini di Laurentius Lippius); Parigi, Adrianus Turnebus, 1555; Londra, Conradus Rittershusius, 1597; Aureliae Allobrogum, Iac. Lectius, 1606. Tra i commenti, si ricordi almeno quello di Jean Bodin, il letterato e filosofo francese dalle cui accuse di stregoneria si dovette difendere proprio Della Porta: J. BODINUS, *Opp. De Ven. Lib. IV. I. Bodino ... interpret. ... accessit commentarius*, Lutetiae, 1555. Ringrazio qui l'amico Luca Ruggeri, cui devo indicazioni sul poema di Oppiano.

rielaborare fonti antiche (21). Come si cercherà di mostrare poco oltre, Della Porta sfrutta l'episodio della morte di Ulisse per le sue implicazioni filosofico-politiche: il caso del re che, cercando di evitare un destino avverso, finisce per facilitarne la realizzazione, rispondeva del resto in pieno ai canoni della scrittura tragica classicista imposti dal tardo Rinascimento.

Tornando però al problema della cronologia, la collocazione della composizione della tragedia nell'estate del 1612 lascia in sospeso la questione del lasso di tempo che separa l'*imprimatur* dalla stampa. Quest'ultima, come si è già avuto modo di mostrare, fu curata da Salvatore Scarano e dedicata al principe Cesi, contravvenendo al progetto iniziale dell'autore che voleva evidentemente destinarla a qualcun'altro (22): qualcosa è successo nella storia della pubblicazione dell'*Ulisse* tra il settembre 1612 e il 1614, ma chiarimenti su questo 'mistero' potrebbero venire solo dal reperimento di fonti documentarie relative agli ultimi anni di Della Porta. La curiosità di sapere chi fosse quel «signore» per il quale egli stava componendo l'*Ulisse* all'inizio del giugno 1612 è destinata, almeno per il momento, a restare tale (23).

4. L'analisi del frammento conservato nel codice linceo permette però di svolgere alcune considerazioni finali sul contenuto della scena tràdita e sulla tragedia nel suo complesso, che possono, a mio avviso, contribuire a illuminare almeno alcuni aspetti dell'ideologia tragica dellaportiana. Tra le modifiche che l'autore ha apportato al frammento manoscritto ce ne sono alcune che sembrano inserirsi in un più ampio disegno che mette in evidenza il tema tragico per eccellenza del tiranno coinvolto senza via di scampo nelle dinamiche del fato e del potere assoluto. La caratterizzazione di Ulisse come monarca dispotico, vittima della propria monomania, si basa evidentemente sul prototipo tragico di Edipo che, a detta degli editori dei testi teatrali dellaportiani, l'autore tenne a modello anche nella strutturazione delle peripezie comiche (24). Ma questa, di per sé,

(21) Vale la pena osservare che uno stimolo a scrivere una tragedia sulla morte di Ulisse per mano di Telegono può essere venuto a Della Porta dal cenno che Aristotele fa nella *Poetica* (1453b 33-34) alla perduta tragedia sofoclea *Odisseo punto dalla spina*.

(22) Nel passo già citato della lettera al Cesi del 2 giugno 1612, Della Porta afferma di comporre *L'Ulisse* «per un signore» che, evidentemente, non sarà il Cesi stesso. La stampa del 1614 sarà tuttavia dedicata proprio al giovane principe. Cfr. nota 17.

(23) Chi scrive non nasconde la speranza che un'indagine più approfondita sul destinatario dell'esemplare cassinese de *L'Ulisse*, di cui si è detto alla nota 5, possa offrire elementi utili ad una più puntuale definizione della storia della composizione della tragedia.

(24) A questo proposito assumono un'importanza notevole le considerazioni dell'editore Lucrezio Nucci che, nella dedica della commedia *La Sorella* (1604) a Francesco Blanco, afferma di aver sentito dire che l'autore ha composto quella comme-

non sarebbe una novità nella tragediografia cinquecentesca: il tema del tiranno si presenta infatti come uno dei più sfruttati fin dai precoci esperimenti tragici fiorentini d'inizio secolo.

Della Porta insiste però a più riprese su un'immagine di notevole pregnanza ideologica, quella della 'persona' del sovrano come sede primaria del potere, sfruttandola in alcuni momenti nevralgici della tragedia. L'impressione che uno dei *Leitmotive* dell'*Ulisse* sia questo, viene corroborata dall'analisi degli interventi di correzione condotti sul frammento tragico. Come si è detto, la prima scena del quarto atto vede Ulisse affidare le redini dello stato alla moglie Penelope: il sovrano è pronto a recludersi spontaneamente nella reggia al fine di scongiurare il terribile oracolo che ha vaticinato la sua morte per mano del figlio. Il passaggio del potere è sancito dalla consegna dell'anello regale alla sovrana: non si tratta di un gesto meramente cerimoniale perché viene ad implicare esplicitamente la consegna della propria vita e della propria persona nelle mani della reggente. Penelope, apostrofata come «saggia» e «prudente» secondo gli ormai topici attributi codificati dalla trattatistica cinquecentesca di matrice ciceroniana sul sovrano ideale, è l'unica persona di cui Ulisse sente di potersi fidare (25). Chiari, in tal senso, i vv. 22-25 nella redazione finale:

> Tu, mia saggia, prudente e cara moglie,
> di te solo confido e a le tue mani
> fido la mia persona e la mia vita:
> ch'altri non ho di chi fidarmi possa (26).

Nel manoscritto non compaiono però i vv. 23-24, forse frutto di una

---

dia «a competenza della peripazia ed agnizione dell'Edipo di Sofoche, lodato tanto da Aristotele e messo per modello delle tragedie, spiacendogli che alcuni moderni ingegni, diffidatisi di poterla uguagliare, dicano che l'istoria portò seco il successo e non fosse per l'ingegno di Sofoche» (*La Sorella*, epistola di dedica, in G.B. Della Porta, *Teatro. Tomo terzo. Commedie. Secondo gruppo*, a cura di R. Sirri, Napoli, ESI, 2002, pp. 117-118).

(25) L'associazione di saggezza e prudenza, unitamente all'esaltazione della virtù e della giustizia nella caratterizzazione del sovrano trovano riscontro nella tradizione degli *specula principis*. Il riferimento canonico, per quanto riguarda le *auctoritates* antiche va, in tal senso, al *De officiis* di Cicerone e alla definizione dell'*honestum* e dell'*utile* come finalità primarie di chi governa, ma il discorso meriterebbe una trattazione ben più approfondita. La formula «prudente e saggio» era già stata utilizzata dal Consigliero nel dialogo di III, 1, v. 206, per convincere Ulisse a ritirare la condanna di Telemaco. Se il dispotico re di Itaca si mostra però agli antipodi di saggezza e prudenza, sarà allora interessante vedere come egli adotti un paradigma di sapore machiavellico che antepone a tutto la ragion di stato.

(26) *L'Ulisse*, IV, 1, vv. 22-25; cito dall'edizione di Sirri che in apparato propone, per il v. 25, la lezione evidentemente erronea della stampa: «*d'*altri non ho di chi fidarmi possa». Come si evince dalla trascrizione del testimone manoscritto offerta in appendice, l'intervento di Sirri – che pure non conosce il frammento linceo – corregge il testo riportando il v. 25 ad una forma coerente con la lezione offerta dal manoscritto. Sulla questione, cfr. la nota di commento relativa nella trascrizione.

rielaborazione di versi successivi poi anticipati (27): Della Porta aggiunge in un secondo momento il riferimento esplicito alla «persona» e alla «vita» del sovrano, sfruttando una dittologia che non può essere casuale. La remissione della propria persona fisica e, quindi, della propria vita nelle mani della moglie, trova riscontro nei versi immediatamente seguenti, laddove Ulisse, affidando a Penelope l'anello, utilizza una soluzione sintattica e lessicale parallela a quella usata per la «persona» e la «vita» (28).

L'idea che la rielaborazione di questo giro di versi sia dovuta ad un ripensamento coerente dell'autore sembra trovare una conferma nelle due redazioni di un verso pronunciato da Penelope poco dopo. La regina, assumendo la reggenza del regno, si fa garante della giustizia, si identifica esplicitamente con il sovrano e dichiara di essere pronta a custodire lo stato come se fosse la «persona stessa» del re:

> Farò che la giustizia abbi il suo luogo.
> Posa nel mio riposo, e ne la mia
> vita pur vivi, e dormi un sicur sonno
> con gli occhi miei. Fia custodito il tutto
> come tu fossi la persona stessa (29).

La persona del re, ovvero il suo corpo fisico, nel momento in cui lo stato passa nelle mani della reggente, viene ad identificarsi nella persona di quest'ultima (30). Nel manoscritto compare però una variante molto significativa: Penelope affermava di essere pronta a custodire «il tutto / come tu fossi la persona nostra» (31). La modifica di «nostra» in «stessa» non è priva di implicazioni importanti: lo stato sarà custodito dalla regina come se fosse il sovrano a farlo; Penelope, identificandosi col corpo del Re, viene a sancire la coinci-

---

(27) Per un'analisi più dettagliata di questo intervento si rimanda alle note di commento alla trascrizione del frammento.

(28) *Ibid.*, vv. 30-33: «questo mio caro anel pregiato e ricco / a le tue man confido, vero segno / del mio voler, e segno ancor di quella / unica potestà che data t'abbi». Per le cospicue varianti che differenziano questa stesura definitiva dalla versione proposta nel manoscritto, utili alla definizione della concezione dellaportiana del potere assoluto come manifestazione dell'unica volontà del sovrano, cfr. trascrizione e note di commento.

(29) *Ibid.*, vv. 42-46. Sarà proprio Penelope, due scene dopo, a sottolineare la valenza performativa della consegna dell'anello che, massima insegna del potere regio, perpetua nella sovrana la persona di Ulisse: «M'ha lasciato il marito che 'n sua vece / governi il regno e facci quel che sia / bisogno sovra questo. Ecco qui il segno, / l'anel ch'egli portava nel suo dito, / che s'osservi sol quel che comando io, / come se fossi la persona sua».

(30) Un concetto analogo era del resto già stato espresso in I, 2, vv. 230-35, dove la regina pregava il marito di confidarle il motivo dei suoi turbamenti: «Ahi, che affliggete quella che a voi diede / pria de l'alma e del cuor la miglior parte, / poi vi si diede tutta, ond'io son tutta / voi stesso, né di me rimaso è nulla: / perch'io non vivo in me, solo in voi vivo, / ed è la vita mia sol vostro dono».

(31) Cfr. v. 37 nella trascrizione del frammento manoscritto.

denza del potere assoluto con la persona che lo detiene, delineando una concezione del potere che trova importanti riscontri nella filosofia politica coeva (32). Le modifiche apportate dall'autore in questa scena, utilmente valutabili nel confronto tra il frammento linceo e la stampa, sembrano quindi attestare un interesse marcato di Della Porta per le dinamiche di gestione del potere assoluto: altri interventi di correzione rilevabili nella stessa scena, improntati ad una più precisa definizione della figura del monarca dispotico, confermano l'intento dellaportiano di caratterizzare Ulisse come un tiranno che basa il governo sul proprio volere, unica fonte e garanzia di ordine e stabilità. I sudditi devono affidarsi completamente ad esso, riconoscendolo come massima manifestazione dell'ordine costituito (33).

L'immagine del corpo del sovrano è sfruttata dall'autore anche in altri punti nevralgici della tragedia, spietato dramma del potere assoluto nelle sue derive più crude. Ulisse, sospettoso per natura, si lascia vincere dalle minacce dell'oracolo e, quasi novello Macbeth, sprofonda nei meandri del sospetto e della furia: attribuisce al figlio Telemaco, ingiustamente accusato di volerlo uccidere, tutte le peggiori caratteristiche di astuzia e perfidia solitamente attribuite a se stesso; vede in lui ciò che non c'è e, dopo averne sancito la condanna a morte, è ossessionato dalle Furie come il re shakespeariano dal fantasma di Banquo (34). La minaccia percepita nei confronti del proprio corpo, è intesa da Ulisse come minaccia per lo stato e la decisione di condannare Telemaco è giustificata dall'esigenza di conservarli entrambi. L'associazione tra la sua vita e il regno è, per esempio, palese quando Ulisse accusa Telemaco di volerlo eliminare per subentrargli nel governo dello stato:

> Ma tu de la mia vita e del mio regno
> altiero non andrai, nemico germe,
> machinator di fraudi iniquo e scaltro (35).

Il re si trova a più riprese in bilico tra l'amore per il figlio, che lo spinge ad avere sporadici ripensamenti, e l'amor proprio, ineludibile perché consustanziale alla conservazione del regno (36). Nell'ambito di un potente dialogo con la misteriosa figura del Consigliero, che mostra bene le dinamiche dei rapporti tra principe e ministro, Ulisse illustra con lucidità il suo dovere di sovrano assoluto. Conservando la propria vita, egli conserva di fatto la vita dello stato e dei sudditi:

> Consiglier, saver dei che se me stesso
> conservo, a voi conserverò me stesso,

---

(32) Per il retroterra filosofico-politico che sorregge l'immagine del corpo del sovrano come 'luogo', 'sede' primaria del potere, si può fare riferimento all'illuminante saggio di A. CAVARERO (*Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 2000) in cui la studiosa indaga la metafora del 'corpo politico' anche in relazione a fondamentali figure del teatro d'ogni tempo come Antigone ed Ofelia, per giungere poi ad analizzare in tale prospettiva il pensiero filosofico-politico di Thomas Hobbes. Sull'idea del 'corpo del re' e le sue radici storico-filosofiche nella civiltà europea, resta senz'altro fondamentale E.H. KANTOROWICZ, *The King's two bodies. A study in mediaeval political theology* [1957], Princeton, Princeton UP, 1981. Nella riflessione cinquecentesca una delle più lucide teorizzazioni del potere assoluto è quella dei *Six livres de la Republique* di Jean BODIN, il filosofo francese che, almeno per ragioni biografiche, Della Porta non poteva ignorare (si è già accennato all'accusa di stregoneria rivolta da Bodin a Della Porta nella *Demonomania*). Una considerazione più dettagliata del problema necessiterebbe però di valutare anche il peso di filosofi come Machiavelli o Théodore de Bèze nella codificazione di un paradigma del sovrano assoluto sfruttabile dalla tragediografia di fine '500 e inizio '600.

(33) Si vedano, per esempio, le note di commento ai vv. 22-23, 27, della trascrizione. Le modifiche mirano a insistere sul campo semantico del 'volere', ma tentano anche di articolare in modo problematico il tema dei rapporti tra sovrano e sudditi: se in un primo momento è richiesta loro piena e incondizionata sottomissione alla volontà del re, nella stesura finale del v. 23 Della Porta evidenzia la necessità di «prestare fede» al comando del monarca. La fedeltà al sovrano assume un'importanza maggiore nella definizione dell'ideologia politica che sottende all'intera vicenda qualora si pensi alle rivendicazioni di Eumeo, fido consigliere del Re, e alla stessa condotta di Penelope, celebrata proprio come massimo esempio di fedeltà a Ulisse (cfr., per Eumeo, I, 3, vv. 470-473, dove il pastore afferma che il suo legame con Ulisse si basa sulla «pura fede»).

(34) La tematizzazione del sospetto apre la tragedia e si configura come uno dei nodi psicologici dell'intera vicenda. Esplicito, anche da un punto di vista lessicale, l'intervento proemiale di Nettuno in I, 1, vv. 108-116: «Ch'albergo di furor sia tutto, d'ira / e di falso sospetto. Certi siamo / che di natio sospetto Ulisse è pieno, / e quanto al fin prevaglia nel suo petto. Ne le cose sicure pur vi sia / mescolato 'l sospetto; e sia sì grande, / ch'anche 'l sospetto insospettito resti, / che di falsi sospetti e teme pieno / l'insospettito Ulisse al fin ne resti» (dove è evidente il sapore manieristico del sospetto che, momentaneamente personificato, si insospettisce al punto di restare vittima di se stesso). Cfr. anche I, 1, vv. 138-142; I, 4, vv. 616-618; I, 5, vv. 697-699 (Ulisse: «Già de l'inferno nel mio petto dentro / sento le furie, e già m'ingombra 'l core / sospetto, ira e furore»); II, 1, vv. 12-27 (Ulisse, allucinato dal sospetto, osserva Telemaco vedendo in lui segni di perfidia e inganno che in realtà non ci sono).

(35) *Ibid.*, II, 1, vv. 47-49. È questo, fra l'altro, un esempio di quel procedimento cui si è accennato per cui Ulisse, sospettoso nei confronti del figlio, gli attribuisce epiteti che la tradizione sfruttava solitamente per descrivere Ulisse stesso. Come non scorgere nel «machinator di fraudi iniquo e scaltro» la condanna tradizionale dell'indole ingannatrice dell'eroe omerico?

(356 Si vedano II, 4, vv. 491-494: «Farò che muoia, ancorché fussi certo, / per gran dolor, anch'io lasciar la vita. / Morrà, morrà certissimo, non voglio / l'amor del figlio l'amor proprio sforzi»; II, 3, vv. 291-95 (Ulisse si rivolge al figlio accampando le ragioni dell'amor proprio): «S'arò di te misericordia, sono / dispietato nemico di me stesso. / Questo è vano sperar, se questo speri, / ché la pietate è intempestiva e vana, / ed ho gelato il petto più che ghiaccio» (ma cfr. anche poco oltre vv. 329-331: «Su, su, menatel via: tu muori, e salva / la mia vita, e risalda quelle piaghe, / ch'a me tu preparavi, co 'l tuo sangue»); II, 5, vv. 500-524 (si tratta del monologo in cui Ulisse si mostra interiormente lacerato dalla risoluzione di condannare a morte il figlio. Si annodano qui i fili del tormento dell'eroe: l'amore paterno, il sospetto e la paura); cfr. soprattutto i vv. 506-510: «Ahi, mi si schianta il cor, dentro mi fanno / crudel duello amor, sospetto e tema. / Perché, s'amo 'l figliuol, temo me stesso; ed ho tema e sospetto di mia vita. / Non so chi vincerà».

e conservo con voi anco il mio regno;
e se temo per me, sol per voi temo,
e s'ho per me sospetto, l'ho per voi (37).

Il corpo del sovrano e quello dello stato coincidono quindi nella tragedia dellaportiana ed è la 'ragion di stato' a determinare le azioni di Ulisse che, vittima del fato ineludibile, è chiamato a fare i conti con uno scioglimento della vicenda ben diverso da quello che aveva preventivato. Sarà infatti l'ignaro Telegono, il figlio avuto da Circe e di cui Ulisse non conosceva neppure l'esistenza, a ferire mortalmente il padre nel quinto atto della tragedia. L'agnizione avviene negli ultimi attimi della vita dell'eroe che, riabilitando Penelope e Telemaco, li prega di accogliere a braccia aperte Telegono come un novello Ulisse. Il «vecchio Ulisse» viene in qualche modo a perpetuarsi nel figlio ritrovato, «nuovo Ulisse», ed è solo questo 'passaggio di testimone' a rendere possibile la risoluzione dei conflitti:

Non turbarti, figliuol caro, ch'io muoia,
ch'io non per man d'un inimico moro,
onde bisogno sia vendetta farne,
ma per le man d'un altro Ulisse moro.
Un nuovo Ulisse un vecchio Ulisse ha spento (38).

---

(37) *Ibid.*, III, 1, vv. 62-66. Anche i vv. 67-71 contribuiscono a chiarire l'impostazione politico-ideologica del sovrano, intento alla conservazione dei suoi sudditi: «Se dopo me vi lascio un che vi regga, / il qual cerca omicida esser del padre, / seminario d'astuzie, inganni e frodi, / che speranza giamai n'avete voi / che vi conservi ed ami, e che vi regga?». Il dialogo tra il re e il consigliero meriterebbe un'indagine ulteriore finalizzata ad una migliore definizione delle dinamiche insite nel rapporto tra sovrano e ministro: vengono infatti posti da Della Porta problemi ancora una volta centrali nel dibattito filosofico-politico cinquecentesco, già emersi negli interventi di polemica cortigiana del fedele pastore Eumeo (*Ibid.*, I, 3). Tutto ruota intorno alla problematica questione del 'dire la verità al principe': il dialogo tra Ulisse e il suo ministro si basa sul rapporto dialettico che lega necessariamente le due figure del sovrano e del consigliere. È questo uno dei temi 'caldi' posti già al centro del dibattito filosofico-politico nella prima metà del Cinquecento da opere come il *Principe* di MACHIAVELLI o il *Libro del Cortegiano* di CASTIGLIONE: sarebbe utile prendere in considerazione situazioni drammaturgiche analoghe a quella del dialogo dellaportiano per valutare alcuni aspetti della ricezione parallela dei due capisaldi della trattatistica rinascimentale nella tragediografia di fine Cinque e inizio Seicento. I passi più significativi della scena in questione sono: III, 1, vv. 44-49, vv. 62 ss., vv. 87 ss., vv. 196 ss. Per quanto riguarda Machiavelli, i capitoli del *Principe* in cui si tematizza il problema del rapporto sovrano/ministri sono il XXII e il XXIII, che sembrano offrire più di un punto di contatto con alcune parti del dialogo di Castiglione (cfr. *Cort.* II, 18-25 e IV). Per un inquadramento di questo problema si può fare riferimento a C. SCARPATI, *Dire la verità al Principe. "Cortegiano" IV, 5*, in ID., *Dire la verità al Principe. Ricerche sulla letteratura del Rinascimento*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 11-44.

(38) *Ibid.*, V, 5, vv. 560-564. La perpetuazione di Ulisse attraverso Teligono è sancita ulteriormente dal sovrano morente ai vv. 602-605: «Però vi priego, se dopo la vita / riman di quell'amor, che a mille segni / mostraste di portarmi, alcuna parte, / quello amor tutto si converta in lui».

5. Il tema del potere assoluto incarnato dal sovrano trova in Della Porta una declinazione aggiornata rispetto agli sviluppi delle teorie filosofico-politiche contemporanee: il drammaturgo napoletano pare aderire in modo consapevole alla codificazione di una tipologia 'europea' di tragedia che, pur non dando in Italia i suoi frutti più alti, si caratterizza per una forte componente di riflessione politica (39). La 'tragedia del potere', che trova in Shakespeare il suo più grande interprete tra fine Cinque e inizio Seicento, coglie in profondità i tormenti di un'epoca in cui l'assolutismo tende ad affermarsi come modello dominante. La critica ha talvolta ipotizzato che Della Porta avesse in mente le intricate vicende di successione della monarchia spagnola mentre componeva *L'Ulisse*, ma un analogo interesse per la messa in scena del potere monarchico alle prese con i propri eccessi emerge già nel *Georgio* dove il re Mammolino, analogamente ad Ulisse, deve fare i conti con la ragion di stato e sacrificare la propria figlia al drago per salvare il regno (40). Sarà piuttosto il caso di riconoscere nella scrittura tragica dellaportiana, fortemente infarcita di echi tragici classici, la condivisione di un'atmosfera culturale che supera i confini dell'Italia.

Quando il Consigliero convince Ulisse a commutare la condanna a morte di Telemaco in esilio e prigionia, al fine di evitare sollevazioni popolari favorevoli al giovane principe ingiustamente condannato, come non pensare al re Basilio di Calderón che costringe il figlio ad una reclusione perpetua per scongiurare l'avverarsi di un oracolo infausto analogo a quello di Ulisse? Le implicazioni di *La vida es sueño*, rappresentata nel 1635, più di vent'anni dopo la stesura dell'*Ulisse*, sono certamente più complesse di quelle che presenta la tragedia di Della Porta: resta però vero che l'attenzione per i temi del libero arbitrio e del fato ineluttabile, accostati ai temi della politica e della gestione del potere, fanno del drammaturgo napoletano un autore sensibile agli sviluppi della cultura europea coeva. La difficile composizione della tragedia, così come ce l'attesta il frammento linceo, non ci presenta soltanto un Della Porta alle prese con le difficoltà della versificazione: le correzioni e le aggiunte testimoniano una riflessione profonda e problematica sulle possibilità della scrittura tragica come specchio di un clima culturale ambiguo, difficile da vivere e difficile da mettere in scena.

EUGENIO REFINI

---

(39) Fra i casi degni di nota occorre ricordare almeno il più tardo *Aristodemo* di Carlo DE' DOTTORI (Padova, 1657) che si configura come uno dei massimi esempi di 'tragedia del potere' nell'Italia barocca e presenta temi, problemi ideologici e implicazioni politiche analoghi a quelli de *L'Ulisse*.

(40) G.B. DELLA PORTA, *Il Georgio* cit. Per l'ipotesi di una suggestione 'spagnola' alla base della tragedia dellaportiana sulla morte di Ulisse, cfr. FIORENTINO, *Studi e ritratti* cit., p. 307.

Nota al testo

D'ora in avanti utilizzeremo le seguenti sigle:

A = Giovan Battista Della Porta, frammmento principale costituito dalle scene IV, 1 (completa) e IV, 2 (interrotta) della tragedia *L'Ulisse*, ca. 1612, Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, Archivio Linceo, ms. XIV, c. 86r-v.

α β γ δ ε ζ η = frammenti marginali a c. 86r di **A**.

θ ι κ λ μ = frammenti marginali a c. 86v di **A**.

B = L'VLISSE / TRAGEDIA / DI / GIO. BATTISTA / della Porta Na- / poletano. / *All'Illustrissimo, & Ec- / cellentiss. Signore, / il Signor* / FEDERICO CESIO / Principe di Sant'An- / gelo, e Marchese / di Monticelli. / *CON PRIVILEGIO. / In Napoli, per Lazaro / Scoriggio* 1614 / *Ad Instanza di Salvato- / re Scarano.*
IV atto, scene 1-2, pp. 66-69 (esemplare da cui è tratta la trascrizione: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palat. 12.7.1.72).

Su entrambe le facciate, i versi incolonnati sulla sinistra lasciano libero un ampio margine sulla destra che, in modo non sempre perspicuo, è sfruttato per aggiunte, integrazioni e correzioni (α-μ). L'aspetto complessivo della carta risulta quindi molto accidentato: non essendo sempre possibile ricollegare con precisione i frammenti marginali a determinate porzioni del frammento principale, la trascrizione che si propone qui di seguito sceglie di presentare i frammenti stessi offrendo esclusivamente indicazioni di carattere topologico. Eventuali congetture sui legami che intercorrono tra i frammenti marginali e il frammento principale vengono pertanto demandate alle note di commento. Dal momento che l'interesse del frammento linceo risiede soprattutto nella possibilità di istituire un confronto con la redazione definitiva delle scene IV, 1-2, le note di commento sono volte ad individuare almeno gli aspetti più salienti del passaggio da A a B, con la consapevolezza che tra le due stesure deve esserci stato un numero imprecisabile di fasi intermedie. Per facilitare il confronto con il testo della stampa, se ne propone a fronte una trascrizione. In apparato si fornisce invece la trascrizione dei frammenti marginali distinti convenzionalmente dalle lettere minuscole dell'alfabeto greco; di ciascun frammento si indica la collocazione nella pagina rimandando ai versi cui si trova affiancato, e, se possibile, si indicano tra parentesi i versi di B in cui esso confluisce.

Nella trascrizione del manoscritto gli interventi si limitano alla regolarizzazione dell'uso delle maiuscole per le lettere iniziali di nomi propri (pressoché sistematicamente scritte minuscole), e alla resa degli accenti finali di parola. Si integrano inoltre, prima di ogni battuta, i nomi dei personaggi che vi intervengono. Dati il carattere di abbozzo e la mancanza di una revisione coerente eseguita dall'autore sul frammento in questione, non è il caso di intervenire su una punteggiatura carente o, comunque, quantomai irregolare.

Nella trascrizione si è fatto uso dei seguenti segni diacritici:

[. . .] = porzioni di testo illeggibili la cui estensione è indicata da punti;
[abc] = per parole leggibili con una certa, ma non totale sicurezza;
abc = per le porzioni del testo che subiscono modifiche nel passaggio dalla versione manoscritta alla stampa;
abc = per porzioni di testo cancellate dall'autore.

Nella trascrizione delle scene IV, 1-2 dalla stampa ci si limita a regolarizzare l'alternanza di *u* e *v*, integrare accenti finali di parola laddove manchino e a toglierne altri. Si accolgono le correzioni dell'edizione Sirri relativamente ai vv. 16 e 25.

Trascrizione

(c. 86 r)	
atto 4	ATTO QUARTO. / SCENA PRIMA.
Ulisse e Penelope	Ulisse, Penelope, e Capitano della / Guardia.
[ULISSE]	[ULISSE]
1 Poiché **partito è** il giovanetto figlio	1 Poiché **è partito** il giovanetto figlio
2 a cui d'intorno al core il sangue bolle	2 A cui d'intorno al core il sangue bolle
3 pe 'l fervor dell'**etade. E** ciò che pensa	3 Pe 'l fervor de **l'età, che** ciò che pensa
4 ardisce, e ciò che ardisce ottener stima,	4 Ardisce, e ciò che ardisce ottener stima,
5 **e** tosto si risolve, **e poi** con presto[1]	5 **Poi** tosto si risolve, **indi** con presto
6 consiglio l'**esseguisce**, e poi ne segua	6 Consiglio l'**eseguisce**, e poi ne segua
7 quel che seguir ne **possa, hor che son**[2]	7 Quel che seguir ne **voglia. Hora, che sono**
8 **securo da sua parte, provedere al resto**	8 **Da sua parte sicuro, sarà bene**
9 **mi convien con prudenza, e con gran senno**	9 **Con prudenza, e saver proveda al resto,**
	10 **Né tra 'l consiglio, e far traporvi tempo**
10 se fuggir posso questi influssi rei	11 Se fuggir posso questi influssi rei,
11 che governano **il** ciel d'inique stelle	12 Che governano 'l Ciel d'inique stelle,
12 se pur consiglio human fuggirlo basta[3]	13 Se pur consiglio human fuggirlo basta.

(1) vv. 1-5 α: *Telemaco ben parla, ma male [pensa] / la [.] mai per [.] la [.] / [trabbocar] si [deve] / te per [suspicii]* / [ma] se la legge o la [ragion] [. .] / non lo so[spinge] a questo

(2) vv. 6-7 αbis (> B, vv. 14-21): ***[l'anima dogliosa] / [fuor] di sé [mostra nel turbato viso]***

(3) vv. 9-12 β (> B, vv. 14-21): ***vo' della moglie mia fidarmi solo / con che nell'alma habbia rinchiuso il dolo / [fuor] di sé mostra il [turbato] viso / ma confidar bisogna ne la sua fede / che bastarebbe la [.] sola il [saper suo solo]*** / [.] la [città ma il mondo tutto]

13 **vo' involarmi da gli huomini, e da tutti**
14 **in un castel serrandomi, e [. . .]**[4]
15 **vivrò sempre tranquilla e lieta vita.**

16 Tu mia saggia prudente, e cara moglie
17 ch'altri non ho di chi fidar mi possa[5]
18 *poi che stata mi sei molti e molti anni*
19 *d'honestade e d'amor un fidel specchio*
20 vo' che della cittade, e del regno habbi
21 qual a te **si** convien, solenne cura[6]
22 **tu la città comanda** di me in vece.
23 e **accioché ogniun al comandar ti ceda**
24 **per mia commission tu fara' il tutto**
25 questo mio caro anel preggiato e ricco[7]
26 **confido in le tue mani, il qual dà** segno
27 **di quella potesta che data n'habbi.**

28 **dicendo** a tutti **che partito io** sia
29 per **alcune bisogne** del mio regno.

[PENELOPE]
30 Vivi marito mio sicuro e lieto[8]
31 che la città fia governata, **e il** regno
32 con **quell'istessa** diligentia **et** arte
33 **ch'imparata ho da voi** si lungo tempo

34 posa nel mio riposo, e nella mia
35 **vita vivete**, e dormi un sicur sonno
36 con gli occhi miei, **fia** custodito il tutto
37 come tu fossi la persona **nostra.**

(c. 86 v)
[ULISSE]
38 Capitan **della** guardia, fia tua cura

14 **Vo' de la moglie mia fidarmi solo,**
15 **Se ben ne l'alma habbia rinchiuso il duolo**
16 **Fuor di sé 'l mostra nel turbato viso.**
17 Se ben so quanto ardisce, e pur quanto osa
18 Femina dispettosa, e pien di sdegno,
19 **Pur confidar bisogna a la sua fede,**
20 Che **bastarebbe co 'l saper suo solo**
21 **Non la città, ma governar il mondo.**
22 Tu mia saggia, prudente, e cara moglie
23 Di te solo confido, e a le tue mani
24 Fido la mia persona, e la mia vita
25 Ch'altri non ho, di chi fidarmi possa
26 Vo' che della cittade, e del regno habbi
27 Qual a te **se** convien solenne cura
28 **Vo' che a tutti comandi** di me in vece,
29 E **accioché al comandar ti prestin fede**

30 Questo mio caro anel pregiato, e ricco
31 **A le tue man confido, vero** segno
32 **Del mio voler, e segno anchor di quella**
33 **Unica potestà, che data t'habbi.**
34 **Dite or** a tutti, **ch'io partito** sia
35 Per **alcuni bisogni** del mio Regno,
36 **Ch'io vo' serrarmi dentro de la reggia,**
37 **E 'nvolarmi da gli huomini, e da tutti.**

P[ENELOPE]
38 Vivi marito mio sicuro, e lieto,
39 Che la città sia governata, **e 'l** Regno
40 Con **quella istessa diligenza**, & arte,
41 **Che imparata ho da te** sì lungo tempo.
42 Farò, che la giustitia habbi il suo luogho.
43 Posa nel mio riposo, e ne la mia
44 **Vita pur vivi**, e dormi un sicur sonno
45 Con gli occhi miei, **sia** custodito il tutto,
46 Come tu fossi la persona **stessa.**

UL[ISSE]
47 Capitan **de la** guardia sia tua cura

(4) vv. 13-14 γ: o servo è di due cose, o di finire / o quest'opra, o la vita
(5) vv. 16-17 δ (> B, vv. 14-21): *che tra 'l consiglio* e 'l far maggior'è il corso / e ***basterebbe il tuo consiglio solo*** la tua prudenza solo / **governar la patria ma tutto il mondo** / ***che bastarebbe il tuo consiglio e 'l senno*** / *[.] consiglio e 'l gran senno [hai]* / a **governar *ma governar il mondo* / *con gran prudenza il mondo***
(6) vv. 19-21 ε: *e [. . .] / [. .] ad hor ad hor d'[. .] / mi sembra, e ti [.] la voce*
(7) vv. 24-25 ζ (> B, v. 32): **e per che fede il tuo parlare acquisti / *[.] quest'anello / vero segno del mio voler***
(8) vv. 27-30 η: *se ben pravo è 'l giovanetto figlio / [.] [ingrato] l'habbi, [.] et lo [.] / [.] di [. . .] e d'anni / [. . . . .]*

39 **dalle** schiere più elette eleger cento
40 soldati per ciaschuna, e quelle sieno
41 per la guardia del porto, e sotto pena
42 severa irremissibil **della** vita,
43 o cittadin o pellegrin che sia
44 che **niun ne 'l lido il piede ponga**
45 che a me raguaglio non si dia del tutto.
46 distribuiti sien per ogni porta
47 cento soldati, ed a **ciaschun** si vieti
48 e l'intrata, e l'uscita, **e s'alcun n'entra**
49 **caderà sopra lui [.] l'ultrice ira.**

[CAPITANO]
50 Quanto comandi o Re esseguito **fia.**

[ULISSE]
51 [Orsù] moglie men vo', ti lascio a dio.

scena 2 Penelope. Euriclea
[PENELOPE]
52 ***hor qual buon fato mio*** *assai pur presto*
53 *che non disio,* ***occasion mi porge***
54 ***e mi mostra la strada, ond'io mi possa***

55 ***in pieno vendicarmi*** *di quel reo*[9]
56 ***villan bifolco****, c'ha ripieno il core*
57 *d'Ulisse mio marito, con i [dubbi]*
58 *che i vaticinij dell'oracol rechi*
59 ***e in disgratia Telemaco l'ha posto***[10]
60 ***si che l'ha dato di sua patria bando***
61 *e vo' che impari* ***il trapor*** **la lingua**
62 ***tra padri e figli****, tra [villani]* e reggi
63 e vo' che la [vendetta] [.] cada[11]
64 [.] tuo [.], **e se 'l mio figlio**
65 **va pellegrin, vo' che sua vita vada**
66 **pellegrin [dal] suo corpo** *e s'egli [.]*
67 *[.] baldanza [come] il figlio fia*[12]
68 *[. . . .]* ***baldanza [prenda]***

48 **Da le** schiere più elette **eleger** cento
49 Soldati per ciaschuna, e quelle sieno
50 Per la guardia del porto e sotto pena
51 Severa, e irremissibil **de la** vita,
52 O Cittadin, o pellegrin, che sia,
53 Che **alcun non osi porre il piè su 'l lido,**
54 Che a me raguaglio non si dia del tutto.
55 Distribuiti sien per ogni porta
56 Cento soldati, & a **ciascun** si vieti,
57 E l'intrata, e l'uscita, **e cadrà sopra**
58 **Lui l'ira ultrice, chi 'l contrario facci.**

C[APITANO]
59 Quanto comandi, o Re esseguito **sia.**

UL[ISSE]
60 Horsù moglie men vo', ti lascio a Dio.

SCENA SECONDA. / Penelope.
[PENELOPE]
61 **Hor qual mio fato,** hor qual benigna stella
62 Son hoggi congiurati a darmi vita
63 **Occasion mi dan, m'apron la strada,**
64 Quanto sperata men tanto più cara,
65 **Laonde appieno vendicarmi possa,**
66 **E qual conviensi dar compenso degno**
67 **A quel rozzo villan,** malvaggio, & empio
68 **Che tolto da gli buoi, pecore, e capre,**

69 **E d'ogni ufficio vil, inserto il veggio**
70 Nella casa real, e **trapor osa**
71 **Tra figli, e padri la mendace lingua,**
72 Non senza tema di sospetto o macchia.
73 Con iscusa, che sia d'Apollo il voto,
74 **Ché Telemaco l'ha in disgratia posto,**
75 **Sì ché l'ha dato da sua patria il bando,**

76 Onde egli s'ha tanta **baldanza preso,**
77 Che farà, ch'ancor io parte ne senta.
78 Ma se a le fiere vil natura ha dato
79 Corna, unghie, e denti, acciò si possan quelle
80 Vendicar de suoi oltraggi. hor io non debbo
81 Vendicar la mia offesa come posso?
82 **Hor convien, che m'adopri, ogni industria usi**
83 **Che questo empio villan cada nel fondo**
84 **De le miserie rovinoso, e tosto.**

(9) v. 55 θ (>B, v. 66): ***e dar un degno / compenso qual conviensi*** *all'[.] empio*
(10) vv. 57-59 ι: *[.] la [.] alla* [.] vili freni / *[domare] la [.], et* [voglia], [.] si possa / *[. . . .]* [farsi a loro] / *[. .] [neghittosa]* aspettar forse
(11) vv. 62-63 κ (>B, vv. 68-70): ***[vo'] che da capre e puorci e buoi tolto / e d'ogni vil officio inserto il veggio / nelle [.]***
(12) vv. 66-67 λ: aggiungo a questo / *[. . . .] s'ha perso [.] / il figlio [. . . .] / che [. .] la prendea ben tosto*

69 *meglio fia [. .] sterpa* [tronco] **si sterpa**[13]
70 ***da essa [pria] che [cresca],* e avanzi in germe**
71 ***e mentre tra pensier* rivolgo e volgo**
72 ***non più espedita* o più secura strada**
73 *ritrovo* ***mentre il mio*** [marito] [.]

85 **Se dal suo regno pellegrin va il figlio,**
86 **Pellegrin se ne vada la sua vita**
87 **Dal corpo suo**, e tal pianta, **che si sterpa**
88 **Prima che si ravvivi, e avanzi in germe,**
89 **Mentre tra miei pensier rivolgo, e volgo**
90 **Non più spedita, o più sicura strada,**
91 **Trovo, che mentre il mio marito** è fuori
92 Con prestezza adoprarmi, acciò ben tosto
93 Vegga de giorni suoi l'ultima sera,
94 E par, che 'l cor mi presagisca, e punga,
95 C'havrò del mio desir vittoria certa,
96 Ma de la guardia il Capitan già veggio,
97 Che a punto giunga, u' a te aspettando stava.

Note di commento

v. 5: il passaggio da «e tosto si risolve, e poi con presto» a «e tosto si risolve, indi con presto» è forse influenzato dalla tradizione poetica che privilegia spesso, soprattutto nel '500 la serie «tosto ... indi»; cfr. L. Ariosto, *OF*, XVIII, LXIX, 6-7, e *Cinque canti*, II, LXXXIV, 5; A. Caro, *Eneide*, XII, 701; T. Tasso, *Rinaldo*, VIII, LIII, 4-5, e XI, LIX, 6-7; *GL*, XIV, LXXIV, 6-7.

v. 6: impossibile dire a quale tappa del percorso che da **A** porta a **B** risalga la preferenza accordata alla forma «eseguisce». Non si tratta comunque di una scelta dovuta ad un programma coerente di regolarizzazione di forme analoghe. Cfr. **A**, v. 50, «esseguito» che resterà tale in **B**, v. 59. Tale irregolarità d'uso è confermata dal resto della stampa; cfr., fra i molti casi, Atto I, v. 724, «esseguirà».

vv. 7-9: la risistemazione dei vv. 7-10 è un esempio di intervento massiccio sul testo, con modifiche che riguardano sia la sintassi che il contenuto. A «e poi ne segua / quel che seguir ne possa» si sostituirà «e poi ne segua / quel che seguir ne voglia», dove l'uso della forma impersonale del verbo 'volere' con valore epistemico non avrebbe bisogno di spiegazioni. Ci si limita a osservare che il passaggio da «ne possa» a «ne voglia» sembra voler sottolineare la tendenza che Telemaco ha – almeno agli occhi di Ulisse – ad agire in modo impulsivo, senza curarsi degli effetti provocati dalle proprie azioni. I vv. 7-8 risultano nel manoscritto molto accidentati: ad una prima stesura il v. 7 si concludeva con «hor che securo», e il v. 8 iniziava con «son». L'autore è intervenuto con una correzione e, dopo aver cancellato con un tratto netto di penna la clausola «securo», l'ha sostituita nell'interlinea con il verbo «son». Senza cancellare la stessa parola all'inizio del verso successivo, ha inserito l'aggettivo securo nello spazio interlineare, esattamente sopra il segmento «da sua parte». Il v. 8 risulta così un endecasillabo *a maiore* ipermetro nella redazione manoscritta. La dittologia «con prudenza, e con gran senno» abbandona la sfera semantica del 'senno', privilegiando il più generico «saver» (per il «saver» come caratteristica emblematica di Ulisse, cfr. già le parole di Penelope al marito nell'atto I, vv. 320-322: «Dunque Ulisse, ch'avanza tutti gli altri / di credenza e saver, e 'l mondo tutto / prende dal suo saver l'essempio e norma»). Nella stampa, infine, Della Porta aggiunge un intero verso che pare proiettare le preoccupazioni di Ulisse nell'imminente messa in pratica del proprio piano: meglio non «trapor tempo» tra il «consiglio» e il «far», nella speranza di opporsi all'ineluttabilità del destino.

v. 11: **A** presenta la forma integra dell'articolo determinativo 'il', mentre **B**, coerentemente con l'uso di tutta la stampa, utilizza la forma elisa. Cfr. **A**, v. 31, «e il», che sarà in **B**, v. 39, «e 'l».

v. 12: «basta» è aggiunto nell'interlinea sopra parola cancellata («puote»).

(13) vv. 69 ss. μ (> B, vv. 82 ss.): ***hor convien che* m'adopri et ogni / *industria accoglia,* che nel più cupo fondo / *delle miserie* rovinoso cada** / *[debbo aspettar] [. . . . .]* figlio / *mi preannunci*

vv. 13-15: i vv. 13-15 non hanno avuto seguito diretto in **B**. Al loro posto una sezione di ben 8 versi (**B**, vv. 14-21) raccorda le riflessioni personali di Ulisse e l'apostrofe alla moglie, connesse in **A** senza soluzione di continuità. I vv. 13-15 vengono comunque ripresi e rielaborati da Della Porta nella stesura definitiva poco oltre: alla fine del discorso rivolto a Penelope, Ulisse esprime la volontà di serrarsi nel palazzo e fuggire il contatto con gli uomini (**B**, vv. 36-37: «ch'io vo' serrarmi dentro de la reggia, / e 'nvolarmi da gli huomini e da tutti»). Una prima stesura dei vv. 14-21 aggiunti in **B** è costituita dal frammento β e, relativamente al v. 16 di **B**, dal frammento αbis. L'autore, che ha poi cancellato con linee oblique questi versi, vi rimanda probabilmente con un segno cruciforme alla fine del v. 15, proprio laddove, in effetti, saranno aggiunti i versi di raccordo. β e αbis costituiscono un esempio indicativo del modo di procedere della versificazione dellaportiana. Una versificazione che la critica ha più volte definito come difficile e faticosa si presenta qui *in fieri*: la successione **A**>β/αbis>**B** – laddove tra β/αbis e **B** ci deve essere almeno una fase redazionale intermedia – conferma il travaglio compositivo che dovette caratterizzare la gestazione dell'*Ulisse*. In tale prospettiva, meritano un'attenzione particolare i vv. 14-16 di **B**, già presenti, ma con alcune differenze, in β. Per il v. 16 la stampa propone «fuor di sé mostra nel turbato viso», legittimamente corretto nell'edizione Sirri in «fuor di sé *'l* mostra nel turbato viso», laddove il pronome integrato «il» si riferisce al «duolo» del verso precedente. È evidente che Della Porta stia qui giocando sul rapporto tra l'animo turbato di Penelope e ciò che la regina dà a vedere all'esterno: il «duolo» è rinchiuso nell'«alma», ma Penelope lo mostra all'esterno («fuor di sé»), nel «turbato viso». Per una conferma di ciò, cfr. le parole del coro alla fine del III atto: «Già la nostra Reina, / se ben nel volto scerno, / arde di duolo interno» (III, vv. 497-499). αbis attesta una soluzione poi scartata che contribuisce a chiarire la dinamica interno-esterno messa qui in atto dall'autore (l'«anima dogliosa» è mostrata all'esterno da Penelope attraverso il turbamento del volto); i vv. 2-3 di β, più vicini alla versione finale, sembrano scindere il «duolo interno» e la sua manifestazione esterna nel volto. **B**, infine, sembra giungere ad una conciliazione delle due soluzioni. L'analisi del ms. risulta in definitiva utile per confermare la congettura integrativa proposta da Sirri. Quanto all'uso in **B** della forma «duolo», esso trova riscontri coerenti nel resto della stampa (cfr., a titolo puramente esemplificativo, Atto I, v. 61, «duolo»; Ivi, v. 72, «duoli»). Occorre infine osservare che anche il frammento δ, affiancato ai vv. 16-17, finisce per confluire in **B**, vv. 14-21: il frammento, di difficile lettura, è un giro di versi inseriti a mezzo di una forcella in **A**, vv. 16-17, integralmente depennati, e che non seguono un ordine coerente. Le porzioni di testo leggibili consentono tuttavia di collegare anche questo frammento, come già β, alla sezione **B**, vv. 14-21.

vv. 16-19: in **B** compaiono due versi in più rispetto ad **A**: nel ms. non c'è traccia di questa aggiunta, neppure negli appunti a margine. Il v. 17 di **A** corrisponde al v. 25 di **B** che presenta tuttavia un errore di stampa all'inizio del verso («*d'*altri non ho, di chi fidarmi possa»), giustamente emendato da Sirri in «*ch'*altri non ho, di chi fidarmi possa». Anche in questo caso il ms. conferma l'intervento dell'editore. I vv. 18-19 di **A**, invece, non compaiono in **B**: si tratta di due versi cancellati con due linee oblique. Interessante l'uso della dittologia «persona»/«vita», quasi a voler distinguere i due concetti. Il fatto che Della Porta modifichi questi versi inserendo il riferimento alla «persona» del sovrano sembra un elemento di non secondaria importanza: l'immagine del 'corpo' del re è evocata a più riprese nella tragedia dellaportiana e la stessa Penelope vi farà riferimento poco oltre (cfr. **A**, vv. 36-37; **B**, vv. 45-46: «Fia custodito il tutto / come tu fossi la persona stessa»).

v. 21: la variante «si»/«se» è adiafora. Tuttavia la stampa, nel suo insieme, predilige l'uso della forma «si».

v. 22: il passaggio dalla formula imperativa «Tu la città comanda» alla volitiva «Vo' che a tutti comandi» esplicita l'atto volitivo di Ulisse che, nonostante sia in procinto di lasciare il comando dello stato nelle mani della moglie, continua ad imporre la propria ferrea volontà. La sostituzione di «città» con «tutti» unisce forse l'esigenza di sottolineare la totalità dei sudditi sottomessi al sovrano con quella di evitare una ripetizione del tipo «cittade»/«città».

v. 23: il verso risulta completamente rimaneggiato e anche se il senso globale non cambia, le modifiche sono spia di un'attenzione particolare dell'autore a dettagli minimi, ma significativi per la comprensione dell'impostazione ideologica che sottende l'intera costruzione dell'*Ulisse*. La modifica del verso precedente fa sì che il soggetto «ogniun» venga assorbito dal soggetto «tutti». In **A** è richiesto ai sudditi di 'cedere', cioè di sottomettersi agli ordini della reggente Penelope senza opporre resistenza; in **B** si tratta, più specificamente, di 'prestar fede' al comando della sovrana: la modifica non è di poco conto perché si assiste al passaggio da una concezione categorica del potere assoluto, ad una visione più complessa in cui il potere, per essere legittimato, necessita di un atto di 'fede' da parte del suddito che non esclude, tuttavia, la necessità di una totale e acritica sottomissione al suo volere. L'infinito «comandar», che vuole la ripetizione con il «comanda/comandi» del verso precedente, è in realtà frutto di una correzione già presente in **A**: la prima scelta era stata quella dell'infinito «governar», caratterizzato da un'accezione più generica della gestione del potere. Della Porta ha corretto il verbo aggiungendo la lezione definitiva nell'interlinea.

v. 24: il verso non ha seguito in **B**, forse perché sentito come ripetitivo.

vv. 26-27: in **B** viene aggiunto un verso in cui, coerentemente alle modifiche già analizzate, si evidenzia il peso del volere di Ulisse nell'economia dell'intero dramma. L'anello che Ulisse affida a Penelope, oltre ad essere segno della «potestà» conferita dal sovrano alla moglie, è anche «vero segno» del suo «voler». Tale aggiunta trova già un riscontro nel frammento ζ, affiancato ai vv. 24-25: ζ non ci propone ancora il testo così come sarà nella stampa, ma attesta una fase di elaborazione interessante dal punto di vista formale e contenutistico. Oltre ad essere un vero e proprio esperimento di transizione verso la stesura finale, ζ mostra anche l'avvicendarsi di Della Porta intorno ai poli del potere e della fedeltà a chi comanda: nel frammento sono le parole di Penelope a richiedere la fede dei sudditi, ma in **B** sarà l'esercizio del comando ad avere in primo luogo tale necessità. Il monarca assoluto che rinuncia temporaneamente al comando, continua di fatto a comandare nella figura della reggente ed è il suo volere, almeno in teoria, a perpetuarsi in lei. Il passaggio da «confido in le tue mani» a «a le tue man confido», insieme con lo scioglimento della subordinata relativa riferita all'anello («il qual dà segno») in una più semplice apposizione («vero segno») sembrano mirare ad una semplificazione della sintassi. La «potestà» viene poi in **B** definita come «unica»: Della Porta fa specificare ad Ulisse che il potere ch'egli affida alla moglie è unico e uno solo. Analogamente a quanto visto nei casi precedenti, le modifiche da **A** a **B** sembrano evidenziare il carattere assoluto e perentorio del potere di Ulisse.

vv. 28-29: il passaggio da **A**, v. 28 a **B**, v. 34 non implica modifiche sostanziali nel contenuto: il gerundio lascia il posto ad un imperativo che può forse essere stato privilegiato per la sua maggiore omogeneità con il contesto di 'comando' in cui si colloca il dialogo tra Ulisse e Penelope. Non sostanziale è pure la modifica di «alcune bisogne» in «alcuni bisogni»: l'alternanza 'bisogne/bisogni' nel senso di 'affare', 'faccenda', 'lavoro' è ampiamente attestata nella tradizione letteraria. In **B** compaiono poi due versi in più che, come si è accennato, corrispondono ai vv. 13-14 di **A**. Lo spostamento è forse imputabile alla volontà di collocare la coppia di versi (che pure non è semplicemente trasposta: solo il v. 13 di **A** corrisponde al v. 37 di **B**; per **A**, v. 14 e **B**, v. 36 si tratta infatti solo di affinità contenutistico-lessicale) in un luogo più idoneo dell'intervento di Ulisse: il sovrano dichiara le ragioni 'ufficiali' della sua imminente assenza, per illustrare di seguito le sue vere intenzioni.

vv. 32-33: i passaggi da forme come «quell'istessa» e «ch'imparata» a «quella istessa» e «che imparata» non rispondono ad un uso regolare della stampa.

v. 33: la modifica di «ho da voi» in «ho da te» vuole probabilmente rendere più omogeneo l'intervento di Penelope rivolto ad Ulisse: la regina si rivolge al marito alla seconda persona singolare (**A**, v. 30 e **B**, v. 38) e si congeda allo stesso modo (**A**, v. 37 e **B**, v. 46). **B**, v. 42 è aggiunto *ex novo* e non sembra comparire in nessuna delle aggiunte e correzioni presenti nel ms. L'inserzione è comunque assai rilevante perché Penelope viene a puntualizzare il proprio ruolo di garante della giustizia, parola mai pronunciata da Ulisse. La figura di Penelope acquista uno spessore notevole nel dramma ed è utile fare riferimento al modo in cui il personaggio era già stato tratteggiato dall'autore nella tragicommedia *La Penelope*, pubblicata a Napoli nel 1592.

v. 35: le motivazioni che spingono l'autore a sostituire «vivete» con «vivi» rispondono alla tendenza già osservata a regolarizzare l'uso delle 'persone' nella coniugazione dei verbi. L'articolo indeterminativo «un» è aggiunto nell'interlinea.

v. 36: per le forme «fia»/«sia» non si riscontra in tutta la stampa un uso regolare. Cfr. **B**, v. 45; ma anche **A**, v. 50 e **B**, v. 59.

v. 37: molto interessante il passaggio dall'aggettivo «nostra» all'aggettivo «stessa». In **A** Penelope sembra voler rassicurare il marito invitandolo a fidarsi di lei: la consegna del potere viene ad implicare un'identificazione delle due persone di Ulisse e di Penelope. Penelope comanderà rettamente e saggiamente lo stato durante la reggenza perché nella sua persona è la persona di Ulisse che continuerà a regnare e ciò viene evidenziato in **B** dall'aggettivo «stessa»: Penelope rassicura Ulisse spiegandogli che avrà cura dello stato come se fosse lui a governare. Della Porta insiste dunque su un tema che pare centrale nella tragedia: l'idea del corpo del re come sede 'materiale' del comando, cui si è già fatto riferimento alla nota ad **A**, vv. 16-19 (anche in quel caso le aggiunte in **B** fanno esplicitamente leva su questo tema: Ulisse, affidando lo stato nelle mani della moglie, le affida anche la propria 'persona'). L'uso, in questo passo, di varie figure etimologiche sembra a tale proposito molto indicativo: «posa nel mio riposo», «nella mia vita vivete» e «dormi un sicur sonno» (anche se quest'ultimo caso non risponde propriamente al tipo della figura etimologica, la sfera semantica di «sonno» e «dormi» è la stessa) sottolineano il processo di identificazione tra le due persone di Penelope e di Ulisse.

v. 38: la stampa usa le forme non univerbate di preposizione articolata, e si tratta di un uso coerente in tutto il testo. Difficile dire a quale momento della redazione della tragedia risalga l'uniformazione di tale uso. Limitatamente alla porzione di testo testimoniata dal frammento, cfr. **A**, v. 39 e **B**, v. 48; **A**, v. 42 e **B**, v. 51. L'unico caso – peraltro non presente nelle due scene in questione – di preposizione articolata univerbata nella stampa è quello del tipo 'degli/dagli'.

v. 44: il verso è stato completamente ristrutturato e le modifiche hanno inteso risolvere in primo luogo problemi metrici: in **A** il verso è infatti considerabile come un endecasillabo solo evitando la sinalefe tra «lido» e «il».

vv. 48-49: nonostante che il manoscritto non risulti qui di facile lettura, gli elementi a nostra disposizione sono sufficienti per una valutazione delle modifiche apportate in **B**. Il nucleo della risistemazione dei due versi è la sostituzione di «e s'alcun n'entra» con «chi 'l contrario facci». L'ipotesi del divieto infranto lascia il posto ad un'esplicitazione dell'atto di contravvenire ad un ordine imposto dal sovrano. L'anacoluto che si viene a creare mette in evidenza la gravità – agli occhi di Ulisse – di tale eventuale effrazione.

Scena 2: la seconda scena, quasi interamente cassata nel ms. e affiancata da cinque frammenti marginali che, almeno in tre casi (θ, κ, μ), avvicinano il testo alla versione definitiva, si presenta comunque ben diversa da quest'ultima. La prima notevole differenza è la soppressione del personaggio di Euriclea che, nella stampa, manca del tutto. La c. 86v non ci testimonia, come si è detto, l'intera scena IV, 2 ed è quindi impossibile fare ipotesi concrete sul peso che vi assumeva il personaggio eliminato: si può pensare tuttavia che l'autore, per aumentare il dato patetico della situazione, abbia preferito isolare Penelope in un monologo che manifesta tutto il suo travaglio interiore e la sua sete di vendetta.

v. 52: le modifiche apportate all'*incipit* del monologo di Penelope sembrano voler drammatizzare l'intento vendicativo della regina che, finalmente insignita del potere, si prepara a punire il pastore Eumeo, primo responsabile della rottura di Ulisse con Telemaco. Al «fato» già invocato nella redazione manoscritta, si aggiunge infatti in **B** la «benigna stella». Per il parallelismo «fato»/«stella», cfr. IV, 1, vv. 11-12 dove, con segno opposto, Ulisse associava agli «influssi rei» le «inique stelle». L'in-

versione di «fato mio» in «mio fato», che sfrutta l'accento di IV su «fato», subisce forse l'influenza della tradizione poetica che privilegia la sequenza aggettivo-sostantivo: il nesso «mio fato», quantitativamente più diffuso di «fato mio» e spesso sfruttato come clausola d'endecasillabo, è frequentemente utilizzato nella posizione che assume qui. Tra i molti esempi di tale soluzione metrica, cfr. F. PETRARCA, *RVF*, CCX, 6; G. STAMPA, *Rime*, CXXX, 13; T. TASSO, *GC*, VI, LXXXII, 4, e *Rime*, 746, 6. Un discorso analogo potrebbe essere fatto per la clausola «benigna stella»: la sua occorrenza in fine di endecasillabo è troppo diffusa per non considerarla come una vera e propria formula da sfruttare in contesti simili. Davvero molti gli esempi: basti citare il probabile capostipite della serie che, come già per «mio fato», è ancora PETRARCA, *RVF*, CCXL, 11 (l'esempio, recepito già nel Quattrocento da poeti come Lorenzo de' Medici e Poliziano, è seguito puntualmente dalla più parte dei poeti del Cinquecento).

vv. 53-54: i vv. 53-54 subiscono un rimaneggiamento che confluirà in **B**, vv. 63-64: la seconda parte del v. 53 («occasion mi porge») e la prima parte del v. 54 («e mi mostra la strada»), già rispondenti ad una struttura chiastica, ma interrotta dalla fine di verso, vengono unite in **B**, v. 63, dove il chiasmo assume una configurazione più serrata e stabile. La preferenza accordata al tipo 'dare occasione' rispetto al tipo 'porgere occasione', dovuta *in primis* ad esigenze metriche, sembra rispondere anche ad una tendenza diffusa nella lingua letteraria cinquecentesca. Rari i casi in cui 'si porge un'occasione' (uno per tutti e, non a caso si tratta di un 'irregolare': G. BRUNO, *De l'infinito universo e mondi*, I, 76); numerosissimi quelli in cui l'occasione 'viene data' (le occorrenze sono troppo numerose perché se ne possa offrire una rassegna esemplificativa). Della Porta aggiunge inoltre un verso nuovo in **B** («quanto sperata men tanto più cara») che assume una funzione appositiva riferibile tanto all'«occasion» quanto alla «strada». Il verso aggiunto sembra essere una reminescenza dall'ariostesca invocazione alla notte in L. ARIOSTO, *Rime*, cap. VIII, 1-3: «O più che 'l giorno a me lucida e chiara, / dolce, gioconda, aventurosa notte, / quanto men ti sperai tanto più cara!».

vv. 54-56: ai vv. 54-56 di **A** Penelope dichiara apertamente il suo intento di vendetta: la rielaborazione cui tali versi sono soggetti nel passaggio a **B**, vv. 65-70, è di ampia portata e coinvolge almeno due dei frammenti marginali (θ e κ). La genesi del v. 65 è conseguenza della risistemazione dei versi precedenti: il segmento «ond'io mi possa / in pieno vendicarmi», che in **A** risulta diviso tra due versi, viene compattato in **B** («Laonde appieno vendicarmi possa»). Il v. 66, che specifica le intenzioni della regina sottolineando la gravità della posizione di Eumeo agli occhi di quest'ultima, è una rielaborazione che compatta in un unico verso il frammento θ che si inseriva a mezzo di un segno di rimando a metà del v. 55 di **A**. La modifica coinvolge anche l'appellativo di Eumeo che da «villan bifolco» (**A**, v. 56) diventa «rozzo villan» (**B**, v. 67): la prima soluzione, forse troppo icastica e gergale per lo statuto tragico, lascia il posto ad una formula di derivazione bucolica che trova vari riscontri nella tradizione poetica (cfr. L. DE' MEDICI, *Selve*, I, XIII, 5; L. TANSILLO, *Canzoniere*, VI, canz. XXI, 59). In **B** la negatività del termine «bifolco» è in qualche modo recuperata dai due attributi aggiunti, «malvaggio et empio», che completano il verso. Segue l'inserzione in **B** dei vv. 68-70, ancora assenti in **A**. Anche in questo caso, però, è dato individuare una tappa di transizione verso la stesura definitiva nel frammento κ. L'astio di Penelope nei confronti di Eumeo è aggravato dal pensiero della sua 'arrampicata sociale': abbandonati i buoi, le pecore, le capre e «ogni ufficio vil», adesso è impunemente «inserto nella casa real», costituendo per la sovrana un affronto indelebile. L'aggiunta dei vv. 68-70, attraverso il frammento κ, tende quindi a caratterizzare meglio il rapporto di forza Penelope-Eumeo che, d'ora in avanti assumerà un peso sempre maggiore.

vv. 56-58: i vv. 56-58, con la subordinata relativa che ricorda la colpa di Eumeo agli occhi di Penelope, non compaiono in **B**. Se le modifiche apportate dall'autore nelle varie fasi del processo che conduce da **A** a **B** vanno per lo più nella direzione dell'aggiunta, talvolta accade che di fronte ad un giro di versi considerati evidentemente pleonastici o superflui, egli preferisca eliminarli o condensarli. Il senso dei vv. 56-58, ad esempio, pare confluito in **B**, v. 73 («con iscusa che sia d'Apollo il voto»): secondo Penelope la colpa di Eumeo consiste nell'aver camuffato sotto le vesti di un vaticinio delfico, un proprio piano efferato contro Telemaco.

vv. 59-60: nell'ambito di una risistemazione che coinvolge i vv. 59-62 (che compaiono ritoccati e ampliati in **B**, vv. 70-75), la coppia dei vv. 59-60, salvo alcune inversioni e minime modifiche di ordine sintattico, viene semplicemente dislocata più avanti (**B**, vv. 74-75).

vv. 61-62: incluso nella rielaborazione cui si è accennato alla nota precedente, il passaggio da **A**, vv. 61-62, a **B**, vv. 70-71, si distingue per una modifica rilevante: in **A** Penelope preannuncia le pene che Eumeo dovrà pagare per aver 'traposto' la lingua «tra padri e figli» – cioè tra Ulisse e Telemaco («vo' che impari il trapor la lingua»); in **B**, il «trapor la lingua» rientra più semplicemente tra le attitudini di Eumeo. La minaccia di Penelope è assorbita nel «compenso degno» del v. 66 di **B** cui si è già fatto riferimento. La lingua di Eumeo è inoltre definita «mendace»: la specificazione, oltre a ribadire la colpevolezza del pastore, crea una clausola di endecasillabo insieme col sostantivo «lingua» che inverte la sequenza «lingua mendace», più diffusa in fine di verso (cfr. G. B. GUARINI, *Pastor fido*, IV, IV, 37; T. CAMPANELLA, *Scelta di poesie filosofiche*, XLIII, 6).

vv. 64-66: i vv. 64-66 costituiscono un altro caso di spostamento con poche, ma significative modifiche. L'andamento spezzato dei vv. 64-66 lascia il posto, attraverso una rielaborazione che implica certamente tappe intermedie tra **A** e **B**, ad una struttura chiastica con *variatio*: i due membri esterni del chiasmo («dal suo regno» e «dal corpo suo», rispettivamente in **B**, v. 85 e 87) alternano infatti la sequenza aggettivo-sostantivo a quella sostantivo-aggettivo, creando una sorta di ulteriore chiasmo a distanza; i due membri interni, invece, sono costruiti secondo un parallelismo sintattico («pellegrin va il figlio» e «pellegrin se ne vada la sua vita», rispettivamente in **B**, v. 85 e 86), dove il secondo, venendo ad occupare un intero endecasillabo, assume un'importanza maggiore anche a livello quantitativo. È questo il fulcro dell'argomentazione di Penelope che auspica una morte prossima per Eumeo.

vv. 66-68: i vv. 66-68 sono di difficile lettura a causa delle cancellature, ma sembrano preparare l'esito di **B**, v. 76. La presenza del sostantivo «baldanza» in prossimità di una voce del verbo 'prendere', sembra confermare il legame tra i versi. Alla rielaborazione di **A**, vv. 67-68 in **B**, v. 76, fanno seguito otto versi frutto d'aggiunta. Se il v. 77 conclude il discorso avviato nei versi precedenti, i vv. 78-81 sono un'integrazione *ex novo* di cui non c'è traccia nella redazione manoscritta della scena. Si tratta di una domanda retorica in cui Penelope giustifica la sua sete di vendetta, che ha assunto fattezze ferine, paragonando il suo caso proprio alla «vil natura» delle belve: «Corna, unghie e denti» evocano in modo pregnante la naturale crudeltà delle «fiere». L'associazione di corna, unghie e denti come prerogativa dello stato ferino era sfruttata con straordinaria efficacia nella *Circe* di Giovan Battista Gelli, un testo tematicamente non troppo distante dalla tragedia dellaportiana e che per le sue implicazioni magico-esoteriche era probabilmente noto al drammaturgo. Le parole con cui il leone si rivolge a Ulisse sull'isola di Circe esprimono lo scarto tra stato di natura e civiltà e non sono molto dissimili da quelle di Penelope (G. B. GELLI, *Circe*, VI, 38: «sì che non vi dolete della natura, se ella non vi ha armato il corpo, come l'ha fatto a noi, d'unghie, di denti o di corna, dapoi che voi vi debilitate tanto da voi stessi l'armi e le forze dell'animo»). Penelope è finalmente decisa e i versi successivi (**B**, vv. 82-84) segnano il passaggio vero e proprio all'azione: in questo caso i versi, assenti in **A**, sono però preparati dal frammento marginale μ che ne presenta una versione già vicina alla definitiva. Per l'avvio «Or convien», espediente ampiamente diffuso nella tradizione poetica a partire da Dante che lo sfrutta in momenti di passaggio importanti nel suo viaggio ultraterreno (cfr. *Inf.*, XIX, 5; *Purg.*, XXIX, 40; e ancora, pur non trattandosi di occorrenze in inizio di verso, *Inf.*, XVII, 28 e *Par.*, XXX, 31), cfr. soprattutto la formula analoga «mi convien» in **A**, v. 9.

vv. 69-70: con la rielaborazione di **A**, vv. 69-70 in **B**, vv. 87-88, ci si ricollega alla sezione **B**, vv. 85 ss. di cui si è già detto. Dopo aver auspicato la morte di Eumeo, la cui vita dovrebbe abbandonare il corpo così come Telemaco è stato costret-

to ad abbandonare pellegrino la patria, Penelope rincara la dose caldeggiando un'operazione di prevenzione. Eumeo è paragonato adesso ad una pianta da sradicare («tal pianta che si sterpa») prima che butti nuovamente («prima che si ravvivi e avanzi in germe»).

vv. 71-73: i vv. 71-73 hanno un seguito abbastanza diretto in **B**, vv. 89-91.