

# Riscrittura, travestimento e *blackface* nella commedia italiana

saggi *La Mora* (1588) di Giovanni Battista Calderari

*Lies Verbaere*

**ABSTRACT** Rewriting, Disguise and Blackface in Italian Comedy: *La Mora* (1588) by Giovanni Battista Calderari

The article investigates the rewriting of Terence's *The Eunuch* by Giovanni Battista Calderari, who transformed the "other" character of the eunuch into a Moorish woman even before the Dutch Gerbrand Adriaenszoon Bredero did with his famous comedy *Moortje*. The article explores the implications of this choice concerning questions of gender, ethnicity and performance. The essay demonstrates that the decision to use the Moorish woman as the "other" figure probably sprang not only from the presence of the Moors in Renaissance Italy or from the comicality that the characters' lines regarding this "other" may excite, but especially from the sexual reputation of the Moors and from the theatrical possibilities that the blackface practice allows for. Through the use of blackface, Calderari makes the theatrical fiction the centre of his comedy and, availing himself of an actor dressed as a Moorish slave woman, he takes the fascination of Eros to the stage.

**KEYWORDS** Rewriting Terence, Blackface in Italian comedy, Giovanni Battista Calderari, Accademia Olimpica, Teatro Olimpico.

Nel 1588, a Vicenza, viene data alle stampe *La Mora*, una commedia di Giovanni Battista Calderari che traduce e riscrive l'*Eunuco* di Terenzio. Nato a Bolzano Vicentino nel 1541 e morto a Vicenza il 4 gennaio 1590, Calderari svolge incarichi politici nonché militari come cavaliere di Malta. Membro dell'Accademia Olimpica di Vicenza e dell'omonimo teatro, è noto principalmente come autore di *Rime rustiche*, rimaste manoscritte<sup>1</sup>, e di tre commedie, ancora poco studiate dalla criti-

1. Una buona introduzione recente alle *Rime* e alla biografia del Calderari è C. Stella, «Dal prò fiorio d'amore». *Le Rime rustiche di Giovan Battista Calderari*, in «Parole assasonè, paie, slettranè». *Omaggio a Marisa Milani*, a cura di I. Paccagnella, Cleup, Padova 2018, pp. 337-354. Per un'analisi dell'ordine di Malta, si veda E. Buttigieg, *Nobility, Faith and Masculinity. The Hospitaller Knights of Malta, c.1580-c.1700*, Continuum, London 2011. Nella repubblica di Venezia, era comune che si sposasse soltanto un figlio delle famiglie aristocratiche: per un'introduzione si veda A. Bellavitis, *Family and Society*, in *A Companion to Venetian History, 1400-1797*, a cura di E.R. Dursteler, Brill, Leiden 2013, pp. 319-351. Per l'Accademia Olimpica, si veda S. Mazzoni, *L'Olimpico di Vicenza. Un teatro e la sua "perpetua memoria"*, Le lettere, Firenze 1998.

ca: *La Mora* (1588), *La schiava* (1589) e la postuma *Armida* (1600)<sup>2</sup>. Si propone pertanto qui un approfondimento della produzione teatrale con particolare riferimento alla *Mora* e alla conseguente rielaborazione del modello terenziano. Intendo esplorare nello specifico le implicazioni della trasformazione del personaggio dell'eunuco nella *Mora*: perché e come Calderari modifica l'originale?

La riscrittura dell'*Eunuco* da parte di Calderari si iscrive, come è noto, nella fortuna di Terenzio durante il Medioevo e il Rinascimento<sup>3</sup>. In questo senso, «[piogliando] soggetto così nobile, come è tenuto l'*Eunuco* di Terentio»<sup>4</sup>, la commedia di Calderari ricalca sostanzialmente l'archetipo. Nel testo terenziano, i protagonisti sono due fratelli benestanti, Fedria e Cherea. All'inizio della commedia ritroviamo Fedria e la cortigiana Taide, che viene contesa sia dal giovane nobile sia dal capitano Trasone. Taide implora Fedria di lasciarla sola con Trasone di modo che possa chiedergli di regalarle una schiava orfana, Panfilia. Precedentemente rapita dai corsari e cresciuta insieme a Taide, la ragazza era stata venduta allo stesso Trasone alla morte della madre di Taide. La cortigiana ora vuole ottenere la ragazza e renderla alla famiglia d'origine – non senza prospettive di trarne qualche profitto. Prima di dare Panfilia a Taide, tuttavia, Trasone esige che la sua amata di facili costumi lasci Fedria. Quando Taide promette che in seguito abbandonerà il capitano, Fedria accetta con riluttanza e decide di lasciare la città per qualche giorno, ma promette a Taide che le regalerà sia una schiava Etiope che un eunuco; compito che delega allo schiavo Parmeno. Quando Panfilia viene portata alla casa di Taide, Cherea, il fratello di Fedria, vedendola, se ne innamora perdutamente e costringe lo schiavo Parmeno ad aiutarlo: il giovane si travestirà da eunuco per

2. G.B. Calderari, *La Mora comedia del signor frate Giovanni Battista Calderari cavaliere di Malta*, Perin libraro et Tommaso Brunelli compagni, Vicenza 1588; G.B. Calderari, *La schiava comedia, del signor frate Giovanni Battista Calderari cavalier di Malta*, Agostino dalla Noce, Vicenza 1589; G.B. Calderari, *Armida comedia nova. Dell'illustre signor Giovanni Battista Calderari vicentino. Cavalier hierosolimitano*, Orlando Zara, Venezia 1600. La seconda viene ripubblicata esattamente vent'anni più tardi: G.B. Calderari, *La schiava comedia nova del signor frate Giovanni Battista Calderari cavalier di Malta. Novamente stampata*, Pietro Bertano, Venezia 1609.

3. La ricezione di Terenzio rimane poco studiata, come affermano A.J. Turner e G. Torello-Hill nell'introduzione a *Terence between Late Antiquity and the Age of Printing. Illustration, Commentary and Performance*, a cura di A.J. Turner e G. Torello-Hill, Brill, Leiden 2015, pp. 1-12. Riguardo la ricezione dei due commediografi latini Plauto e Terenzio, si vedano soprattutto C. Candiard, *Roman Comedy in Early Modern Italy and France*, in *The Cambridge Companion to Roman Comedy*, a cura di M.T. Dinter, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 325-338; ma anche R. Andrews, *Scripts and Scenarios. The Performance of Comedy in Renaissance Italy*, Cambridge University Press, Cambridge 1993; G. Highet, *The Renaissance. Drama*, in Id., *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford University Press, London 1967, pp. 127-143; o M. McLaughlin, *The Recovery of Terence in Renaissance Italy. From Alberti to Machiavelli*, in *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-Century Europe. Traditions, Texts and Performance*, a cura di T.F. Earle e C. Fouto, Legenda, London 2015, pp. 115-139.

4. Calderari, *La Mora* cit., ff. a2v-a3r. Nelle trascrizioni dei testi antichi si distingue 'u' da 'v', si trascrivono '&' come 'et' e 'ij' come 'ii', si inseriscono i segni diacritici, si separano le parole e si regolarizza l'uso delle maiuscole secondo l'uso odierno, si sciolgono le abbreviazioni e si correggono i refusi. L'ortografia e l'interpunzione rimangono quelle della fonte primaria. Tutti i corsivi sono miei.

ottenere accesso alla stanza di Panfilia. Riuscendovi, violenta la fanciulla, prendendo la fuga quando viene scoperto dalla serva Pitia in assenza di Taide. Taide, svelandosi ridotte se non cancellate le possibilità di ottenere il favore della famiglia di Panfilia, va a caccia del perpetratore, e anche Fedria esige la verità quando torna e apprende che il suo eunuco/fratello ha violato la schiava. Alla fine Fedria e Trasono si divideranno Taide tra di loro, e si svela che Panfilia è una cittadina ateniese, ora riconosciuta e accolta dal fratello Cremete, e che Cherea la può, quindi, sposare.

La *Mora* segue puntualmente le vicende dell'*Eunuco* anziché farne un ipotesto<sup>5</sup>, pur aggiornando il testo alla realtà cinquecentesca. Si può citare a titolo esemplificativo I.2 in cui richiama la minaccia Turca che impauriva l'Italia<sup>6</sup>. Tuttavia Calderari interviene in un punto essenziale su cui mi vorrei soffermare. Laddove nell'*Eunuco* l'innamorato Fedria regala a Taide sia una schiava Etiope che un eunuco, nella *Mora* il suo corrispettivo Cinthio regala alla cortigiana Aurora soltanto una schiava Mora (Fatma). Ebbene, se nell'*Eunuco* Cherea, il fratello di Fedria, si traveste da eunuco per raggiungere Pamphila, la schiava che ama, nell'opera di Calderari, Laureno, il fratello di Cinthio, si traveste da Mora per poter accedere all'amata, Tiresia, anziché da eunuco. Quasi trent'anni dopo la pubblicazione della *Mora*, l'autore olandese Gerbrand Adriaenszoon Bredero dichiarerà nella celebre commedia *Moortje* (1617) di aver deciso di trasformare l'eunuco terenziano in una donna Mora, dal momento che l'eunuco è una figura inusuale nella Repubblica delle Sette Province Unite<sup>7</sup>. Prima ancora di Bredero, pare che Calderari avesse già rimaneggiato l'*Eunuco* partendo dalla stessa intuizione.

Tale mutamento è significativo non solo perché un uomo diventa una donna<sup>8</sup>,

5. Nell'intertestualità l'ipertesto è quel testo che sta in qualunque relazione con un testo precedente; l'ipotesto è il testo precedente che influenza l'ipertesto. Si veda G. Genette, *Seuils*, Éditions du Seuil, Paris 1987, pp. 11-12.

6. Calderari, *La Mora* cit., I.2, ff. 4r-v, in cui la cortigiana Aurora dice: «Fra tanto il signor capitano Baloardo Smeriglioni governor d'una parte di queste galere di Napoli, il qual all'hora mi tratteneva, et amavami molto, per commandamento del viceré, andò insieme con altre galere a portar soldati a Malta, per cagion del sospetto, che quivi havevano dell'armata turchesca, che si credeva dovesse andar a danni di quel isola, tu alhora mi incominciasti ad amare, et io te, e sai tu stesso quanto dall'ora in qua svisceratamente e di cuore io t'ami». Probabilmente si fa riferimento all'assedio di Malta (1565), in cui i cavalieri riescono a difendere con successo l'isola dagli Ottomani.

7. G.A. Bredero, *G.A. Bredero's Moortje. Waar in by Terentii Eunuchum beeft nae-gevolght*, a cura di P. Minderaa, C.A. Zaalberg e B.C. Damsteegt, Martinus Nijhoff, Leiden 1984, p. 119. N. Smith collega Bredero e Calderari in *Slavery, Rape and Migration in European Transnational Drama, 1580-1641*, Special Session 54, *Transnational Early Modern Drama. Race, Rape, Migration, Translation, Revolt*, MLA Convention 7 gennaio 2021 (in corso di pubblicazione).

8. Inizialmente i ruoli femminili venivano eseguiti da attori maschili, ma in Italia iniziano ad apparire delle attrici donne, la cui presenza è attestata nella seconda metà del Cinquecento, anche se ancora nelle accademie italiane, ambiente per cui Calderari compone l'opera, non di rado appaiono attori dilettanti in veste di donna. Inoltre l'attore non professionista e l'attore di mestiere appartenevano a due dimensioni più comunicanti di quanto si possa pensare (S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014, pp. 35-39). Il *cross-dressing* era una pratica consueta nel Cinquecento avviata con *La Calandria* (1513) del cardinal

ma soprattutto perché l'eunuco “altro” di Terenzio, «un vecchio cadente, barboglio e rimbambito, giallo come una faina»<sup>9</sup>, diventa in Calderari una donna “altra” di pelle nera. A eccezione delle commedie *Il Moro* (1607) di Giovanni Battista Della Porta e *Il Moro* (1609) di Giovanni Battista Petrucci, sono rari nelle commedie del Cinquecento i personaggi di discendenza africana<sup>10</sup>. Che la scelta cada sulla schiava Etiope già presente nell'*Eunuco*, sostituendo la figura che dà il titolo all'opera, non pare insolita. Il fatto che Calderari scelga una Mora come “altro” può indicare, innanzitutto, che preferisca attenersi alla fonte terenziana, che prevedeva oltre all'eunuco l'apparizione di una schiava Etiope; oppure, semplicemente, che Calderari – come Bredero – abbia optato per la figura della Mora essendo una figura più presente in Italia. Laddove i Mori erano visibili in Italia come servi e schiavi, gli eunuchi Ottomani appartenevano a un immaginario orientaleggiante. In Occidente si castravano gli uomini soltanto per motivi medici o per renderli cantanti capaci di ottenere gli acuti del soprano<sup>11</sup>.

Dal punto di vista drammaturgico e scenico la scelta della Mora comportava inoltre un'attenzione particolare al colore della pelle (sul modello del *black*

Bernardo Dovizi da Bibbiena. Laura Giannetti Ruggiero ne sottolinea gli aspetti pratici, come il fatto che la donna era confinata in casa – non è quindi strano che Laureno si travesta da schiava per ottenere accesso all'amata – e che i ruoli femminili inizialmente venivano interpretati da attori. È da notare inoltre, suggerisce Ruggiero, che subentra una riflessione sul mantenimento dell'autorità maschile nella società e sull'identità dell'adolescente, ancora sessualmente ambiguo e quindi in pericolo di diventare effeminato o sodomita. Infine, Ruggiero richiama all'attenzione come il *cross-dressing* accentui la messinscena da parte di soli attori maschili (L. Giannetti Ruggiero, *When Male Characters Pass as Women. Theatrical Play and Social Practice in the Italian Renaissance*, in «The Sixteenth Century Journal», XXXVI, 2005, 3, pp. 743-760). Si leggano anche G. Ferroni, *Il testo e la scena. Saggi sul teatro del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1980; V. Finucci, *The Manly Masquerade. Masculinity, Paternity, and Castration in the Italian Renaissance*, Duke University Press, Durham (NC) 2003; L. Giannetti, *Lelia's Kiss. Imagining Gender, Sex, and Marriage in Italian Renaissance Comedy*, University of Toronto Press, Toronto 2009; o M. Günsberg, *Gender Deceptions. Cross-Dressing in Italian Renaissance Comedy*, in *Women in Italian Renaissance Culture and Society*, a cura di L. Panizza, Legenda, Oxford 2000, pp. 334-349.

9. Publio Terenzio Afro, *Eunuco*, in Terenzio. *Le commedie. Con testo a fronte. Vol. I*, a cura di F. Bertini e V. Faggi, Garzanti, Milano 1989, IV.4, p. 331. Per una maggiore leggibilità cito da una tradizione italiana dell'*Eunuco*.

10. Le commedie di Della Porta e Petrucci sono citate in T.C. Gurney, *Pseudoscience and the Masquerade of Aliterity in Della Porta's Il Moro*, in Id., *Slavery, Subalternity, Empire. Performing the Multicultural Mediterranean in Italian Comedy*, Tesi di dottorato, University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill 2016, pp. 87-106.

11. Verso la fine del secolo, sotto influenza della Roma papale, entra in voga la pratica di castrare i cantanti – i “castrati” – per far sì che potessero eseguire il ruolo di soprano e cantare in chiesa al posto delle donne, a cui non era concesso. Per la presenza di eunuchi e persone di ascendenza africana nell'Italia moderna, si vedano per esempio *Black Africans in Renaissance Europe*, a cura di T.F. Earle e K.J.P. Lowe, Cambridge University Press, Cambridge 2005; G. Androustos e S. Marketos, *La castration à travers les âges*, in «Andrologie», 1993, 1, pp. 61-66; K. Crawford, *Eunuchs and Castrati. Disability and Normativity in Early Modern Europe*, Routledge, Abingdon 2019; Finucci, *The Manly Masquerade* cit.; o P.H.D. Kaplan, *Black Turks. Venetian Artists and Perceptions of Ottoman Ethnicity*, in *The Turk and Islam in the Western Eye, 1450-1750. Visual Imagery Before Orientalism*, a cura di J.G. Harper, Ashgate, Farnham 2011, pp. 41-66.

*face*<sup>12</sup>), che assumeva diverse valenze simboliche e pratiche. Se nel Medioevo il nero designava il male e il diabolico, e il bianco il bene e la Cristianità, nel tardo Rinascimento si iniziavano a rappresentare dei personaggi neri parlanti. Il color nero indicava il fascino dell'alterità e dell'esoticità, ma manteneva le connotazioni negative del male, del vizio, della follia, del diabolico, dell'ira, della devianza sessuale. Dal punto di vista scenico, oltre al trucco o agli stracci neri per palesare l'alterità del personaggio, si faceva anche ricorso a maschere, costumi e oggetti – scimitarre, barbe, cappelli, musica forestiera – per rappresentare l'“altro”. Come afferma, inoltre, Richard Blunt, occorre scegliere il tipo di trucco in base alla situazione, poiché l'attore doveva magari struccarsi in scena, oppure, all'opposto, guardarsi dal rovinare il trucco durante scene di battaglia o congiungimenti amorosi<sup>13</sup>.

La descrizione fisica dell'alterità nera nel contesto teatrale italiano conferma che si impiegano il trucco, i costumi e le attrezzerie sceniche per denotare l'“altro”. Analizzando il mascheramento del personaggio di Florinda nello schiavo nero nello *Schiavetto* (1612) di Giovan Battista Andreini, Emily Wilbourne afferma che il *cross-dressing* “razziale” è rafforzato dal frontespizio, raffigurante uno schiavo africano col collare e con la tunica da schiavo, e dalle didascalie, che aggiungono all'equipaggiamento la faretra, le frecce e la chitarra spagnola, tutti oggetti tipici dello schiavo. Tessa Gurney avverte che l'uso del trucco in Andreini non è sempre certo se le didascalie non lo menzionano, ma che si riscontra invece nel *Moro* (1609) di Giovanni Battista Petrucci e nel *Moro* (1607) di Giovanni Battista Della Porta. In quest'ultima commedia, il personaggio Pirro, per diventare l'alter ego Moro e sottrarsi alla vista degli antichi amici e dei famigliari, si fa crescere la barba e si

12. Per *blackface* intendo qui l'applicazione del trucco nero come parte del travestimento dell'attore. Benché la *blackface* sia una pratica storicamente collegata all'area statunitense del XIX secolo, si è usato il termine di recente negli studi sul Rinascimento, come si evince dal titolo, per esempio, di R. Hornback, *Racism and Early Blackface Comic Traditions. From the Old World to the New*, Palgrave Macmillan, Cham 2018.

13. Sono informazioni ricavate dall'indagine di contesti non italiani, ma non ho riscontrato studi sulla *blackface* nell'Italia rinascimentale. Vi sono, tuttavia, studi di ambito italiano che affrontano tre elementi: l'aspetto fisico esteriore, la messinscena teatrale e l'indole del personaggio. Per quanto riguarda la pratica vera e propria della *blackface*, si vedano R. Blunt, *The Evolution of Blackface Cosmetics on the Early Modern Stage*, in *The Materiality of Color. The Production, Circulation, and Application of Dyes and Pigments*, a cura di A. Feeser, M.D. Goggin e B.F. Tobin, Routledge, London 2016, pp. 217-234; F. Karim-Cooper, *The Materials of Race. Staging the Black and White Binary in the Early Modern Theatre*, in *The Cambridge Companion to Shakespeare and Race*, a cura di A. Thompson, Cambridge University Press, Cambridge 2021, pp. 17-29; V.M. Vaughan, *Performing Blackness on English Stages, 1500-1800*, Cambridge University Press, Cambridge 2005. Per una discussione recente sull'esistenza o meno del “razzismo” in Età Moderna oltre alla questione della *blackface*, si legga Hornback, *Racism and Early Blackface Comic Traditions* cit. Quanto segue si basa su Gurney, *Pseudoscience and the Masquerade of Alterity* cit.; N. Ndiaye, *Off the Record. Contrapuntal Theatre History*, in *The Routledge Companion to Theatre and Performance Historiography*, a cura di T.C. Davis e P.W. Marx, Routledge, London 2020, pp. 229-248; e E. Wilbourne, *Lo Schiavetto (1612). Travestied Sound, Ethnic Performance, and the Eloquence of the Body*, in «Journal of the American Musicological Society», LXIII, 2010, 1, pp. 1-43.

traveste da mercante Moro. Il trucco, la «morchia d'olio», lo contraddistingue dagli altri.

Per quanto concerne la performance, Wilbourne sostiene che l'attrice Virginia Ramponi, impersonando il personaggio Schiavetto, richiama anche la fascinazione della «donna esotica». La buona riuscita del travestimento è supportata dalla canzone eseguita da Florinda/Schiavetto: la voce femminile era del tutto compatibile con l'aspetto «maschile» del protagonista, considerando i falsetti dei castrati a cui il pubblico era abituato. Discutendo della «racialisation» nelle moresche napoletane, Noémie Ndiaye, invece, mette in dubbio che il timbro abbia *ipso facto* reso buona la performance. Forse la Ramponi era convincente non per il falsetto, ma perché imitava in maniera verosimile l'accento africano. Se questo fosse vero, tale interpretazione della messinscena aggiungerebbe una patina parodico-grottesca marcatamente «razzista» alla possibilità dell'utilizzo della *blackface* nello *Schiavetto*.

Diversamente, nel *Della Porta*, la trasformazione di Pirro in Moro lo muta anche internamente: laddove prima era dolce, ora è furioso e omicida, incarnando i tratti negativi che, afferma Gurney, Della Porta attribuisce agli africani nel *De humana physiognomia* (1586). Non a caso, appena si pulisce la faccia e torna nel ruolo dell'innamorato, un atto che Gurney paragona al battesimo, Pirro/Moro ridiventa un personaggio positivo, «bianco».

Le tre componenti della *blackface* – la fisicità, la rappresentazione teatrale e il temperamento del personaggio – si riscontrano anche nella *Mora*, e ci possono far capire perché Calderari renda la Mora protagonista invece dell'eunuco, ben al di là del fatto che la schiava di discendenza africana fosse una figura più presente nella società rinascimentale, come porrà più tardi Bredero.

Iniziamo dall'indole. Nel momento in cui l'eunuco Doro, un uomo castrato, viene tramutato da Calderari nella schiava Mora Fatma, entrano in gioco delle connotazioni di devianza sessuale, esotismo e seduzione assegnate alla «razza Mora» sia dalla commedia che dall'immaginario cinquecentesco. Come sostiene la *Fisionomia naturale* (1606) di Giovanni Ingegneri:

Coloro, che hanno 'l naso simo, sono molto lussuriosi. Perché gli huomini molto caldi sono altrettanto libidinosi; e così fatta figura di naso, è segno di soprabondanza di caldo [...]. Et è tale conditione commune per la maggior parte a queglii, c'hanno la testa molto riccia, a quali, per loro soverchio calore, s'increspano i capelli. Il che principalissimamente si verifica nei Mori d'Ethiopia [...] <sup>14</sup>.

Il fatto che questo popolo venga considerato fortemente libidinoso conferisce molteplici livelli di complessità alla commedia italiana, soprattutto perché Laure-

14. G. Ingegneri, *Fisionomia naturale nella quale con ragioni tolte dalla filosofia, dalla medicina, e dall'anatomia, si dimostra, come dalle parti del corpo humano, per la sua naturale complessione, si possa agevolmente conietturare, quali sieno l'inclinazioni, e gli affetti dell'animo altrui*, Giovanni Iacomo Carlino, Napoli 1606, pp. 69-70.



no, diventando Fatma, acquisisce altri tratti di personalità (come Pirro che trasformandosi in Moro muta internamente). Paradossalmente, la scelta di Calderari rende infatti Laureno più sessualmente dotato e attraente perché la sua trasformazione in Mora incorpora le caratteristiche di quella popolazione femminile, e rafforza la sua spinta sessuale verso l'amata Tiresia; spinta che, perlopiù, assume anche i connotati di un amore lesbico poiché gli approcci amorosi partono dalla "Mora". Essendo sia uomo "bianco" sia donna "nera", Laureno perde l'identità sessuale ma nello stesso tempo diventa sessualmente più potente. Questo "diventare la Mora" di Laureno viene sottolineato ancora di più dalla messinscena teatrale e quindi dall'aspetto fisico esteriore e dal travestimento.

L'autore imposta infatti la centralità della messinscena e della dissimulazione: ad esempio, nella scena in cui il servo Turchetto spiega come Laureno potrà avere un rapporto con Tiresia sostiene che il giovane debba travestirsi in modo da assumere l'aspetto della schiava Mora per ottenere accesso alla casa e alla stanza da letto della ragazza:

PARMENO (*indossa il suo abito*). [...] Dirò che tu sei lui. [...] Sarai tu a godere dei vantaggi di cui parlavi un momento fa: mangerai con lei, le starai vicino, la toccherai, ci scherzerai, le dormirai accanto; perché nessuna delle donne ti conosce né sa chi tu sia. Per di più, giovane e caruccio come sei, *potresti passare facilmente per eunuco*<sup>15</sup>.

TURCHETTO. Se voi pigliaste la veste di quella Mora, ch'io hor hora voglio menar alla signora, e ve ne vestiste, et *facendovi nera la faccia, le mani, e 'l collo, co' l carbone, fingendovi proprio, come se fuste d'essa: non metto dubbio: basta*. [...] Io direi poscia alla signora, che voi foste la Mora, che le manda a donare il signor Cinthio. [...] Se vi andate godere che' commodi, e piaceri, che pur hora dicevate, che havrà la Mora: perché voi sarete insieme, mangerete insieme, la toccherete, scherzerete, et le dormirete appresso, in ogni modo, niuna di quelle di casa vi conosce, né sa, chi voi vi siate: lasciamo andar questo, che *voi sete senza barba, e facilmente vi tramutarete sì, che non vi sarà differenza da voi alla Mora, et facilmente si darà ad intendere, che voi siate l'istessa*. O, che bella burla sarebbe<sup>16</sup>.

Il passo fa intravedere il modo in cui poteva funzionare un'effettiva messinscena<sup>17</sup>. Non si dovrebbero usare gli stracci neri o la «morchia d'olio» di Della Porta:

15. Terenzio, *Eunuco* cit., II.3, pp. 297, 299.

16. Calderari, *La Mora* cit., II.3, ff. 18r-v.

17. A giudicare dalla lettera del cavaliere e principe dell'Accademia Olimpica Antonio Maria Angiolello – definito nella *Mora* come «principe dell'Accademia di Vicenza» (Calderari, *La Mora* cit., lettera dedicatoria, f. 22r) e nella *Schiava* come «signor cavalier» (Calderari, *La schiava* cit., f. A7v) –, inserita nella *Schiava* insieme ad altre lettere paratestuali, né *La Mora* né *La schiava* sono state rappresentate dagli Olimpici. Angiolello scrive: «O come è vero, che, *Nemo propheta acceptus est in patria*;

no, il Laureno di Calderari dovrà tingersi di nero «la faccia, le mani, e 'l collo, *co 'l carbone*»<sup>18</sup>. È materia, ci si può immaginare, facilmente cancellabile durante la recitazione. Eppure nel testo Turchetto sa che la trasformazione si potrà concretizzare: Laureno può diventare Fatma. Calderari sottolinea questa possibilità usando l'anafora «e(t) facilmente».

Il nesso tra *sembrare* ed *essere* tocca le questioni della verosimiglianza e della dissimulazione, l'arte che maschera il vero. Nel Rinascimento, ci si riflette in vari ambiti: la filosofia morale, la corte, la ragion di stato, le buone maniere e il dissidio religioso<sup>19</sup>. L'aspetto e la condotta sono centrali per l'Inquisizione per distinguere l'ortodosso dall'eretico: se qualcuno si traveste da Turco per viaggiare in Oriente o non osserva la Quaresima, è un Turco o un Ebreo?<sup>20</sup> La *pièce* di Calderari sembra ricalcare simili tensioni: nel contesto del travestimento, oggetto di questo saggio, sono fondamentali i vestiti e il trucco quando Laureno diventa la schiava. Il giovane talvolta sembra *diventarla* a tal punto che gli altri personaggi dubitano della sua identità e si confondono.

onde io con ragione più tosto mi doglio, che meraviglio, che gli Olimpici, che sono pur giudiciosissimi, e prudentissimi, vogliano andar cercando, e dirò il vero (che il giusto dolore mi sforza a dirlo) mendicando compositioni forastiere havendone di così nobili et illustri si può dir in casa. Ma io spero, che se gli Olimpici leggeranno, et considereranno questa bellissima, et artificiosissima, et per dire il tutto in una parola senza adullatione (sallo Iddio) divinissima comedia, non lasceranno l'occasione di rappresentarla, nel Olimpico, famosissimo, et veramente a' nostri tempi meraviglioso teatro. Et io come uno de' padri dell'Accademia (ben che il minimo de gli Olimpici, e più per lor gratia, che per merito mio, non mancherò di essortarli a dover honorare, un loro honoratissimo, e benemerito cittadino, e se stessi con la rappresentatione di così dotto, arguto, e leggiadro componimento» (Calderari, *La schiava* cit., ff. A7v-A8r). Non ho trovato alcuna prova della rappresentazione scenica nei libri di Stefano Mazzoni o Gino Nogara riguardanti il Teatro Olimpico (si vedano Mazzoni, *L'Olimpico* cit.; e G. Nogara, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Accademia Olimpica, Vicenza 1972), né ho scoperto ulteriori informazioni biografiche relative all'Angiolello o in quale periodo egli è stato principe dell'Accademia. Per uno studio dei paratesti drammatici di Calderari, si veda L. Verbaere, «By Consultation of Elevated Minds». *The Role of Paratexts in Giovanni Battista Calderari's Comedies*, in «Renaissance Studies», Special Issue on Paratexts, Dissemination and the Book Market in Early Modern Venice (1500-1650), XXXVIII, 2024, 1, pp. 143-162.

18. Altri riferimenti al carbone si possono trovare in Calderari, *La Mora* cit., IV.4, ff. 39r-41r; V.5, f. 55v; V.6, ff. 56v-57r. In IV.4 la schiava Fatma, chiamata un «sacco di carbone» viene interrogata e racconta il travestimento appena Cinthio estrae col «bastone» la verità: «Il signor Laureno *si è vestito la mia [vesta], e si tinse le mani, e 'l volto, e si fece nero, come io, [...] et io mi vestii poi di questa altra vesta, ch'io ho indosso*». Altresi particolarmente interessante è la scena in V.6, quando la serva Pippa si prende gioco del servo Turchetto che aveva progettato il piano e collega la pelle nera al diabolico: «Che credi tu, che animo avesse all'hora [suo padre], quando qua in casa l'ha così veduto *vestito da schiava, e tutto tinto di nero, che pareva un diavolo?*». L'insistenza sulla materialità di materie aventi lo stesso scopo del carbone, quello di denotare l'"altro", è assente in Terenzio.

19. J.R. Snyder, *Dissimulation and the Culture of Secrecy in Early Modern Europe*, University of California Press, Berkeley 2009, p. 19.

20. Si vedano per esempio M. Eliav-Feldon, *Renaissance Impostors and Proofs of Identity*, Palgrave Macmillan, New York 2012; J. Martin, *Inventing Sincerity, Refashioning Prudence. The Discovery of the Individual in Early Modern Europe*, in «The American Historical Review», CII, 1997, 5, pp. 1309-1342; Snyder, *Dissimulation* cit.; o P. Zagorin, *Ways of Lying. Dissimulation, Persecution, and Conformity in Early Modern Europe*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1990.



Lo dimostra soprattutto l'incontro tra Cherea/Laureno e l'amico Antifone/Fabritio, che lo sta cercando. Nell'*Eunuco* Antifone subito riconosce Cherea quando esce di casa di Taide: «È lui o no? *Sì, sì, è lui*. Ma che gli è successo? Come si è combinato?»<sup>21</sup>. Nella *Mora*, invece, quando Fabritio scorge Laureno sull'uscio di casa, lo scambia per la Mora: «*O bella Mora*, che esce di casa della signora Aurora, per mia fé che è *molto leggiadra*»<sup>22</sup>. In Calderari la confusione identitaria persiste, ed è soltanto quando Laureno svela chi è che Fabritio se ne rende conto:

CHEREA. Ma come mai non mi viene tra i piedi nessun rompiscatole che mi segua dovunque vado, che mi tempesti e mi subissi di domande: perché gesticolo, perché sono contento, dove vado, da dove sbuco, dove ho pescato quest'abito, cosa vado cercando, se sono a posto col cervello o no!

ANTIFONE (*a parte*). Ora mi avvicino e cerco di ingraziarmelo chiedendogli quel che desidera. (*a Cherea*) *Cherea, come mai gesticoli così? Che significa quest'abito?*<sup>23</sup>

LAURENO. Ma perché non veggio io qualche uno, che sia curioso di sapere gli altrui fatti? E che qui mi si appresenti, e venga meco dovunque io vada? Che mi rompa il capo, et m'ammazzi nel dimandarmi spesso, perch'io son sì allegro? Che vuol dir tanta novitade? Dove io vado? Dond'io venga? Dove ho ritrovato questo vestito? Che cosa io cerchi? S'io son in me, o s'io sono impazzito, *con l'havermi così tinto, e trasformatomi in una donna Mora, com'io sono*.

FABRITIO. Mi vo pur accostare: par che costei habbia voglia di manifestare, questa sua allegrezza?

LAURENO. *O signor Fabritio mio; non mi conoscete? Non conoscete il vostro Laureno Capecci?*

FABRITIO. *O che veggio io? Signor Laureno sete voi? Che vuol dir quest'abito, questa tinta, et questa tanta allegrezza?*<sup>24</sup>

Calderari insiste sulla pratica teatrale – sulla «trasformazione dell'habito, e della faccia»<sup>25</sup> e su «quel nero, che v'ha imbrunita la faccia»<sup>26</sup> –, laddove Terenzio menziona solo i vestiti di Cherea. Il Fabritio del Vicentino, inoltre, pagherebbe per vedere Laureno «con quel viso *simulato*»<sup>27</sup> – lemma che non incidentalmente forse ricorda la *simulazione*, tradendo una consapevole enfasi lessicale.

L'ipotesi è quindi che Calderari inserisca il personaggio della Mora non soltanto perché sia più riconoscibile, ma anche perché gli consente di introdurre la pratica scenica del truccarsi e, allo stesso tempo, di enfatizzare il rapporto fra verosimiglianza e dissimulazione, in modo tale da proporre un personaggio "altro" (la

21. Terenzio, *Eunuco* cit., III.4, p. 315.

22. Calderari, *La Mora* cit., III.4, f. 30v.

23. Terenzio, *Eunuco* cit., III.5, pp. 315, 317.

24. Calderari, *La Mora* cit., III.5, ff. 30v-31r.

25. Ivi, III.5, f. 31v.

26. Ivi, III.5, f. 34r.

27. Ivi, III.5, f. 33r.

Mora) ibrido e difficilmente riconoscibile dal punto di vista sessuale. Il maggior peso che viene dato al travestimento come strumento di una dissimulazione ambigua si intreccia anche con la questione dell'identità del violentatore, questione del tutto assente in Terenzio, anche perché l'eunuco rimane sempre di sesso maschile – a differenza di Laureno. Si può scorgere tale sottolineatura, ad esempio, quando in IV.3 Pippa e Lena, le serve di Aurora, scoprono Tiresia, traumatizzata a causa dell'abuso sessuale. Lena, confusa, è incerta riguardo al genere della "Mora": parla sia «della Mora» che di «quello sciagurato»<sup>28</sup>. Il dubbio viene palesato dalle battute di Cinthio, il quale si trova davanti tre donne turbate: «Lascia, ch'io vo a vedere, e s'io il trovo tristo lui? [...] Quetatevi, e fatemi chiaro ciò, che ha fatto di male *costei*? [...] Vi farò hor hora a sapere *se costei, o costui* sarà entrato in casa mia: aspettate»<sup>29</sup>. Il dubbio sull'identità del colpevole rimane palese nelle prime due scene del quinto atto, laddove in Terenzio è quasi subito chiaro che il colpevole era Cherea. Nella *Mora*, invece, Calderari aggiunge qualche battuta che protrae l'ambiguità scenica. Per esempio, anche quando Aurora lo vede «in habito di Mora»<sup>30</sup>, crede che si tratti di una «femina», ma Pippa precisa che è «l'ingannatore»<sup>31</sup>.

Un ulteriore passo interessante nella concezione del travestimento si ha quando Laureno viene finalmente scoperto. Come in Terenzio, nonostante Laureno finga ancora di essere Fatma, Aurora lo riconosce. La dissimulazione di Laureno non regge più, e il dialogo tra Aurora e Laureno rende questo "fallimento" penosamente chiaro:

AURORA. Sarà bene, che in questo mezo ce n'andiamo ad aspettar[e il fratello di Tiresia] in casa.

LAURENO. Anzi è meglio; perché anch'io *mi laverò questa bruttura dal viso, e mi spoglierò questa vesta*. [...] Entriamo dentro; perché io *non voglio, che egli mi veggia con questa vesta, e così tinto nella via*<sup>32</sup>.

Per la prima volta, ora che Laureno è stato smascherato, Calderari sottolinea come il carbone imbratti la faccia. Il fatto che il carbone all'improvviso diventi una «bruttura» sorprende ancora di più se comparato alla descrizione della vera Mora, Fatma, come un «viso di scimia»<sup>33</sup> e a quella di Laureno travestito come, si è visto, una «bella Mora [...] molta leggiadra»<sup>34</sup>. Se gli insulti di una donna "altra" nera, la confusione identitaria e il travestimento di Laureno da Fatma, elementi che affrontano sia il modello terenziano che il *cross-dressing* del Rinascimento, sono stati inseriti senza dubbio per l'effetto comico, è evidente ormai che Calderari non mira soltanto a suscitare il riso.

28. Ivi, IV.3, f. 37v.

29. Ivi, IV.3, ff. 37v-38r.

30. Ivi, V.2, f. 49v.

31. Ivi, V.1, ff. 49r-49v.

32. Ivi, V.2, f. 51v.

33. Ivi, II.3, f. 17v.

34. Ivi, III.4, f. 30v.

L'ipotesi che la scelta della Mora anziché dell'eunuco non provenga soltanto dalla sua riconoscibilità come figura – come affermerà Bredero – o dalla rafforzata sessualità di Laureno, ma sia da attribuire anche al fatto che si presta alla messinscena, diventa più probabile se si considera la lettera dedicatoria che precede il testo teatrale. Calderari sottolinea anche lì l'importanza della pratica scenica:

Sapete [...] che le nobili scene la mediocrità non ammettono, et massimamente in teatro di così eccellente architettura come è questo nostro, a contemplatione del quale pur mi giova dire, che è stata da me scritta questa comedia dov'entrano cavalieri honorati, *et altri personaggi di conto, i quali con apparente grandezza molto servirebbono alla vista de gli spettatori, nel rappresentarla*<sup>35</sup>.

L'importanza della scena non è soltanto uno dei punti centrali della lettera dedicatoria, ma anche delle poesie scritte da vari autori che lodano l'onore che l'opera apporterebbe alla scena dello stesso teatro, poesie che Calderari inserisce tra i paratesti<sup>36</sup>.

Per concludere, si può tornare alla domanda iniziale sul “come” e “perché” Calderari sceglie una Mora come protagonista della sua rielaborazione di Terenzio. Per quel che riguarda il “perché”, sono verosimili quattro elementi. La figura della schiava Mora permette a Calderari di riscrivere il modello terenziano adattandolo alla società rinascimentale, rafforza l'eros di Laureno, offre degli spunti per far (sor)ridere un lettore o uno spettatore, e offre ulteriori risorse per l'auspicata messinscena: la *blackface* per additare l'ambiguità dell'“altro”. Al di là dell'uso del carbone come mezzo, è chiaro che l'enfasi sulla buona riuscita del travestimento permette a Calderari di reimpostare la commedia antica per la *scena* in un periodo in cui la messinscena acquista sempre più importanza e di sottolineare ulteriormente la forte libidine di Laureno. Egli viene non soltanto collegato agli stereotipi sui Mori, ossia la loro presunta sensualità, ma finisce per incarnarli pienamente. Non viene sottolineato soltanto il desiderio – si potrebbe dire sia etero- che omosessuale – che prova per Tiresia, ma anche Laureno stesso, come uomo e donna insieme, diventa un essere molto più sensuale e sessualmente potente proprio per via degli stessi tratti attribuiti alla “razza Mora”. Perciò, una delle grandi innovazioni del Calderari, che ci aiuta a spiegare il “perché” della centralità della *blackface* nella *pièce*, consiste nel portare in scena questa fascinazione dell'eros, incorporato da un attore maschile bianco travestito da schiava Mora.

35. Ivi, lettera dedicatoria, f. a2v.

36. Ivi, ff. a4r-[a8r]. Mi permetto di rinviare ancora al mio «*By Consultation of Elevated Minds*» cit. per uno studio dei paratesti nelle commedie di Calderari.