



ATTORI, CANTIMBANCO, VOCI DI PIAZZA E VOCI REGINE

*Una “cronaca” teatrale del contagio.
La peste napoletana del 1656
nella Partenope languente di Carlo Rota*

ROBERTO PUGGIONI

Università degli Studi di Cagliari
Corresponding author e-mail: rpuggion@unica.it

ABSTRACT

Publicata nel 1682, ma scritta a breve distanza dall'epidemia di peste napoletana del 1656, la Partenope languente, del giurista Carlo Rota, è un «dramma tragico» dal singolare impianto scenico, concepito dall'autore come adattamento del genere cronachistico ai codici drammaturgici e finalizzato alla rappresentazione della catastrofe sanitaria e sociale di pochi anni addietro. Il testo, pressoché ignorato dagli studi critici, sperimenta il complesso rapporto tra attualità e forma letteraria, “racconta” sub specie theatri la vicenda di un contagio ben vivo nella memoria del pubblico. Il saggio prende in esame tali interferenze tra la scansione narrativa degli eventi storici e la loro versione scenica, nella duplice interpretazione della fenomenologia della contaminazione, intesa sia come ibridazione tra due generi espressivi sia come rappresentazione fattuale e simbolica del trauma che flagellò la metropoli secentesca.

Published in 1682, but written shortly after the outbreak of plague in Naples in 1656, the Partenope liberata, by the jurist Carlo Rota, is a singular “tragic drama”. It was conceived by the author as an adaptation of the chronicle genre to dramaturgical codes and aimed to represent the health and social catastrophe that had occurred a few years earlier. The text, almost ignored by critical studies, deals with the complex relationship between actuality and literary form, and “tells” sub specie theatri the story of a plague epidemic that was strongly alive in contemporary memory. The essay examines the interferences between the narrative scansion of historical events and their stage version, in the double interpretation of the phenomenology of contamination, understood as both hybridization between two expressive genres and as a factual and symbolic representation of the trauma that struck the seventeenth-century metropolis.

KEYWORDS

Contamination, Drama, Chronicle, Plague, Naples, 1656, History



Sul piano retorico-politico, la fenomenologia del contagio aveva avuto a Napoli un rilievo centrale durante e dopo la rivolta di Masaniello del 1647-48, quando – come ha persuasivamente dimostrato Silvana D’Alessio – «quasi nessuna idea fu lasciata correre, circolare liberamente senza che le fosse contrapposta l’esatta antitetica».¹ In questa chiave, il principio della contaminazione ben esplicita l’agguerrita lotta tra la diffusione delle ‘venefiche’ posizioni rivoluzionarie e l’apparato di governo, impegnato ad arginare il contagio della malattia che il «bravo medico» spagnolo doveva neutralizzare.

Pochi anni dopo, sul versante non solo retorico, il problema della trasmissione patogena virulenta travolge nuovamente la capitale, dove, dal marzo del 1656, si abbatte l’epidemia di peste bubbonica che devasta la città, falciandone la popolazione e propagandosi rapidamente nel resto del vicereame:

Nello spazio di tre lune, cioè dal decimo quinto giorno di maggio, e per tutti i due seguenti mesi di giugno e luglio, fino al decimo quinto giorno di agosto, morirono solo nella città e suburghi seicentomila, morendo negli ultimi di venticinquemila e trentamila per giorno, e restò quell’eccelsa metropoli spogliata dei cittadini e popolata dei corpi morti a guisa di un sepolcro patente.²

Con l’efficacia icastica che caratterizza *A’ posteri della peste di Napoli, e suo regno nell’anno 1656*, il passo di Nicolò Pasquale sussume l’atterramento cittadino nella percezione dei sopravvissuti alla catastrofe del contagio, termine ricorrente nelle fonti cronachistiche e mediche dell’epoca, nelle quali se ne esplora la sintomatologia clinica, le ricadute nella gestione della salute pubblica e l’impatto sociale e politico, con rilievi di carattere simbolico e antropologico.

Dapprima non compresa e poi occultata dal governo, che tentò di arginarne la diffusione con provvedimenti maldestri, l’epidemia venne infine avvertita come fenomeno di contaminazione e fronteggiata con interventi di dubbia efficacia e con l’applicazione di misure restrittive della libertà dei cittadini. Replicando a quanto era avvenuto nel passato e in altre aree europee in occasione di pestilenze simili, fu rilevante nell’immaginario collettivo l’interpretazione di uno ‘scempio’ scaturito dall’ira divina a fronte dei costumi degenerati e dei fenomeni di corruzione.

In tale quadro sociale si situa la *Partenope languente*,³ «dramma tragico» di Carlo Rota, pubblicato nel 1682, che costituisce uno dei rari testi rappresentativi italiani del Seicento⁴ – insieme alla più nota tragedia di Benedetto Cinquanta, *La peste di Milano di 1630* – dedicati al tema del contagio e alla peste.

Il testo, ad oggi, è stato quasi ignorato dagli studi critici,⁵ né l’autore ha avuto qualche considerazione in ambito letterario, mentre il suo nome trova spazi cursori nei repertori e nelle ‘memorie’ di scrittori e uomini illustri, specie per la sua attività di giurista. Appartenente ad un ramo minore della casata dei Rota, il nativo di Auletta fu, infatti, avvocato e lettore di *ius civilis* straordinario a cavallo del 1660 presso lo Studio di Napoli,⁶



e autore di testi giuridici di qualche fama, nonché di un'altra composizione drammatica di stampa bolognese, *Sciagure venturose, ovvero le nozze di Semiramide*.

Il frontespizio dell'opera non riporta il nome di Rota, che si evince dalla dedica dello stampatore, Girolamo Fasulo, a Giuseppe Pandolfi, Eletto del popolo, il quale mantenne tale carica tra l'aprile del 1670 e lo stesso mese del '74,⁷ collaborando successivamente anche con il marchese de los Velez, viceré sino al 1683. Nel paratesto di Fasulo si legge:

Ruotava la Falce inesorabile la Morte, recidendo a fasci le vite ne' Campi Felici dell'infelice Partenope, all' hora, che la Fortuna si servì d'una Rota per dimostrare al Mondo della sua le vicende, fu questi il Dottor Sig. Carlo Rota, che allontanatosi dal commercio per isfuggire il comun rischio, rese pretiosi gli otij suoi, poiché ingemmando con le lagrime la comune miseria, ricamandola colla punta d'una penna [...] volle che si scorgesse la Catastrofe di Città così bella trafitta su le carte, acciò scorta su le Scene, conforme il Dogma Aristotelico destasse a compassione i Popoli, e li purgasse da' vitij: non hebbe dunque egli altra intentione all' hora, che la compose, che serbare una memoria di quella stragge, acciò dall' istessa falce, che uccidea, come dall' hasta d' Achille, uscisse anco la salute.

Al di là della presunta ortodossia ai canoni tragici aristotelici – alquanto incerta nel dettato scenico – Fasulo sembra alludere a un testo scritto quasi a ridosso del disastro epidemico, ben prima, dunque, della data di pubblicazione, come confermerebbe anche l'avviso «Ai benigni lettori» dello stesso tipografo, che denuncia la tardiva uscita a stampa di un'opera prima sepolta «nell'ombra dell'oblio» e che viene proposta – «benché siano favoleggiati i Personaggi» – come un «racconto tutto vero, essendo lealissima Istoria quanto in discorso scenico si rappresenta». Un dramma, si sostiene, che non intende annoiare «lo spirito di chi legge» con un «serio discorso funesto», ma semmai vorrebbe indurlo, «dolcemente succhiando il fiore d'una divota meditazione, dall'aculeo mortifero d'un contagio», a gustare «il miele della gloria, essendo più che vero, che dall'ardente rogo de' travagli, sorgono le Fenici de' contenti».

In assenza di un intervento paratestuale dell'autore,⁸ lo stampatore sembra farsi carico di una dichiarazione di poetica drammatica, offrendo ai lettori un testo definito rispettoso delle prerogative classiche della tragedia e finalizzato, intorno al baricentro del contagio, ad una catarsi concepita come esito di un intreccio segnato dall'equilibrio tra *delectare* e *docere* e caratterizzato dal realismo dell'Istoria. Prima di esaminare l'impianto del testo, si può notare che un nome di punta dell'arte scenica di quei decenni, Andrea Perrucci, è l'autore di uno dei sonetti proemiali alla *Tragica rappresentazione del pestifero morbo*.⁹

La struttura della *Partenope languente*, articolata in cinque atti in prosa preceduti dal prologo del fiume Sebeto in versi sciolti, amalgama due piani drammatici: da una parte le figure allegoriche, mutate sia dal campionario pagano sia soprattutto da quello cristiano, vocate a esplicitare l'intento divino, il quale – con l'ausilio parassitario delle forze infernali – si manifesta con la delibera e il compimento del contagio epidemico di Partenope, punita per gli eccessi di vanità mondana e degrado morale; dall'altra, la galleria di caratteri che,



con apprezzabile riuscita mimetica, richiamano la scalarità della composizione sociale nella Napoli di metà Seicento, tra i due estremi del viceré e della vecchia popolana Lucina, unica ad esprimersi nell'idioma napoletano, o meglio resinense.

Entrambi i livelli coniugano con chiarezza il disegno drammatico dell'autore, ovvero la codificazione scenica della cronaca e della percezione simbolica coeve alla peste, calibrando dialoghi e monologhi con effetto di mediazione narrativa degli aspetti sociali, antropologici, medici e politici dell'epidemia. Viene così meno il tradizionale scarto temporale tra soggetto e oggetto della mimesi; Rota si cimenta nel complesso rapporto tra attualità e forma letteraria, 'racconta' *sub specie theatri* vicende recentissime, ben vive nella memoria del suo potenziale pubblico.

Se nella prologante lamentazione di Sebeto aleggia una non definita aura luttuosa, nel primo atto l'autore affida agli stilemi dalla gravità apocalittica del Flagello di Dio e poi di Penitenza, dialoganti con Partenope e rivelatori dell'*amartía*, l'antefatto della vicenda tragica, con l'interpretazione oltremondana dei due eventi straordinari che avevano traumatizzato la capitale del Regno nei decenni precedenti:

PENITENZA

Non potrai se non di te lagnarti, mentre sola fosti ministra del tuo male, c'havendoti tocco l'Altissima destra dopo il Vesuvio co'l flagello d'una tanto più sanguinosa, quanto più domestica guerra, che l'animavano, non i nemici, ma i tuoi medesimi disuniti d'animo, & discordi di volontà, non solo non mai cercata, ma iscordatati affatto di Dio, come non si fosse trattato della tua causa, allora tenevi più sciolto il freno al cavallo del senso co'l viver da brutto dato in preda alla dissolutezza, quando dovevi più placare l'ira celeste. (I, 3, p. 16)

Partenope, insomma, aveva sottovaluto le due prove anteriori e sostanzialmente ignorato il messaggio ultraterreno, le era dunque precluso un ravvedimento penitenziale utile a scongiurare – vigeva il diffuso convincimento del legame tra i tre eventi¹⁰ – la terza, e più terribile, imminente catastrofe,¹¹ secondo la sentenza irrevocabile dei cieli. L'eruzione del Vesuvio del 1631 e la rivolta di Masaniello del '47¹² vengono inquadrati come segni premonitori del divino legati alla imperante dissolutezza dei costumi, ora non più degna di indulgenza:

PENITENZA

che se fosti cinque lustri sono, preservata dall'incendio d'Averno, adesso resterai sepolta nell'arene, se mandatoti varij Noè su i pergami, non attendesti che a cogliere fioretti dalla parola di Dio, adesso avrai scarsezza de' frutti di sacramenti, se per l'addietro poco curasti frequentar le Chiese, morta ne' tuoi cittadini, saranno privi i cadaveri di sepolcri; quell'honestà che non sapeste serbar alle donne sotto spoglie decenti vedrassi stare estinta ignuda alle piazze; quell'alterigia, & superbia de' tuoi nobili, che impennandosi le chiome pareano di voler sorvolare nel Cielo a guerreggiar con le stelle, resterà avvilita, & annientata a segno, che privi d'ogni corteggio trionfaranno, non più ne' cocchi, ma sopr'un carro, trascinato da vilissimi giumenti; che merta morir da belva, chi vesti pelle di lupo. (I, 3, p. 18)



La sequenza per anafora prodotta dalla voce allegorica lumeggia i termini dell'immorale contagio corruttivo e delle conseguenti punizioni che attendono la città. È il preludio all'ingresso in scena del mondo profano, ma la torsione da uno piano rappresentativo all'altro è assicurata attraverso la mondanizzazione di due figure attinte dal catalogo mitologico, Minerva e Bellona, anch'esse affette da superbia, impegnate in una disputa sulla primazia dell'una sull'altra. Il verdetto è affidato al giovane Massenzio, «napoletanissimo», sciupafemmine e nullafacente, personaggio più prossimo al comico che al tragico, funzionale all'alternanza dei due registri che connota non di rado il testo, secondo una marcata inclinazione teatrale, a quest'altezza, favorita, come è noto, anche dalla ricezione della tradizione di matrice spagnola e dal magistero dell'*Arte Nuevo* di Lope de Vega.¹³

Confortando la propensione 'cronachistica' del testo, Rota si perita costantemente di precisare la scansione temporale degli eventi, il cui abbrivio è segnato dalla festività pasquale del '56, dopo una «macilente Quaresima». L'autore gioca sulla etimologia di Pasqua per agganciare la focalizzazione cronologica mediante l'esortazione, rivolta dal pio Virgilio a Massenzio, a onorare il sacramento della confessione («VIR. [...] non ci lamentiamo poi, se Dio ci tronca i passi, la Pasqua significa passaggio, per dimostrarci che passano l'hore, e più non ritornano. MASS. Eh, che vuoi burlare, l'anno passato, non fu Pasqua, del 1655? & adesso non siamo al 1656?» [I, 6, p. 32]). Di segno diverso si confermano le attitudini 'dissolute' di Virgilio, in dubbio se trascorrere la serata assistendo a una «comedia [...] alla Spagnuola, o all'Italiana».

L'allusione al teatro, pur inteso nella contingenza come momento inopportuno di diletto, rimanda alla straordinaria pervasiva vitalità della scena napoletana secentesca alta e bassa, in cui l'affermazione del professionismo attoriale affianca «la moltiplicazione delle sale pubbliche, l'alternanza fra compagni indigene e forestiere, il regime dello *ius repraesentandi* e il controllo verticistico delle scene pubbliche, la permanente mediazione drammaturgica fra Spagna e Napoli».¹⁴ Al di là della battuta di Massenzio, il rilievo sociale e politico del teatro contemporaneo viene intrinsecamente inglobato nel testo di Rota riservando all'azione del governo viceregio una specifica centralità. In una «società – ha scritto Paologiovanni Maione – fortemente consapevole del portato propagandistico delle arti»,¹⁵ il teatro diviene anche «esplicito specchio degli incarichi di governo e di corte, insieme a regole di comportamento cerimoniale a cui la stessa complessità serviva a dare maggiore lustro».¹⁶

Una caratterizzazione rappresentativa, quest'ultima, recepita dall'autore – come si dirà – quando porta in scena il viceré, i suoi consiglieri e altre figure e organismi di gestione della sanità pubblica, che poco tempo prima della scrittura del testo avevano dovuto realmente confrontarsi con la peste cittadina.

Nella fase iniziale dell'intreccio – mentre con una disputa caratterizzata dal lessico giuridico, familiare all'autore, le figure inviate dal divino discutono su tempi e modi applicativi della



sentenza – spetta a Belzebù e ai suoi compari, famelicamente protesi alla incipiente incetta di migliaia di inconsapevoli napoletani, sottolineare l'eccezionalità del fenomeno, ovvero il «Contaggio» imperscrutabile, tutt'altro che «ordinario», in procinto di rovesciarsi sulla metropoli secentesca:

BELZEBÙ

mentre viveranno così scioperati, non paventeranno la Morte, che lor sovrasta, credendo esser anco vivere il morire, onde maggiormente sdegnato quel Giudice supremo, accelererà via più il gastigo, & a noi rallentata la briglia d'estermarli, e come ciechi crederanno quel che noi li soggeriremo, che 'l Contaggio sia un ordinario morbo. (II, 1, p. 40)

Lo stesso Belzebù rivela che, approfittando dell'ignoranza umana sulla natura dell'epidemia, il contagio colpirà indistintamente tutti («o sciocco, o saggio, o ricco, o povero, o nobile, o plebeo») – secondo un *topos* consolidato, e tragicamente fondato, nella narrativa delle epidemie di peste – seppure partirà dalle aree più popolari e affollate come «il Mercato, Lavinaro, & Conciaria», gli stessi quartieri che avevano alimentato la rivolta di Masaniello,¹⁷ illudendo così i nobili che le cause vadano ascritte «all'aria cattiva per l'arti putride». Nel testo drammatico, la localizzazione dei quartieri della prima grave esplosione del contagio riprendeva il dato storico puntualmente registrato così nelle cronache come nelle missive diplomatiche, per esempio quella del nunzio pontificio Giulio Spinola, il quale, pur ancora incerto sulla specificità del male, comunicava a Roma:

Da certo tempo in qua seguono in questa città delle morti subitane e improvvise dicendosi calcolarsene solo in questo mese d'aprile più di cinquanta, ed altre di breve indisposizione, particolarmente negli quartieri della Conciaria, Lavinaro e Mercato, dove regnano febri maligne con certe impolle, che vengono nella gola et nelle mani, che le spedisce in due o tre giorni: dicono li medici, quali si è fatta fare esatta ricognitione e diligenza per sapere fusse male contagioso, e non trovato tale, che procedeva prima dall'intemperie, che corre nell'aria, e poi dal mangiare soverchie herbe, che per l'abbondanza dell'acque che hanno havuto sono molto salutifere, ma dannose, il che divulgatosi, molti astengono dal mangiarne.¹⁸

La sintomatologia della peste e le dinamiche della contaminazione saranno materia rappresentativa della sezione centrale della *Partenope languente*, soprattutto nel terzo e quarto atto, dove il drammaturgo propone un frequente rimbalzo tra la dimensione esterna e il palazzo, palcoscenico della prossemica del potere centrata sulla figura del Viceré, alle prese con audizioni dei dignitari e ordini di governo. Nelle strade, invece, opera una composita umanità che si materializza nei lazzi comici tra Lucina e Massenzio, nelle scorribande dei due mariuoli Mercurio e Giliberto, nella garbata interlocuzione tra i due gentiluomini Claudio e il milanese Livio, impegnati a comparare le due capitali campana e lombarda con dovizia di considerazioni concernenti il patrimonio architettonico, il volume demografico, la caratterizzazione antropologica, la «pochissima divozione» partenopea, le difformità del



clima, «benignissimo» a Napoli, sottolinea Livio, citando con approssimazione il giardino di Armida, come «scrisse il vostro Tasso di quel fico, che mentre spunta l'un, l'altro matura» (II, 6, p. 57).

L'apparizione del viceré coincide con l'iniziale riconoscimento del male, soppiantato sulle prime dalla necessità di dissimulare pubblicamente i rischi infettivi e di controllare la diffusione della notizia, con implicita allusione alla delibera attuata all'epoca da García de Avellaneda y Haro, che mise a tacere e ordinò l'imprigionamento del medico Giuseppe Bozzuto,¹⁹ il primo a riconoscere la natura contagiosa dell'epidemia. Rota, senza riferimenti espliciti all'episodio, disegna un adeguamento storicizzante dello statuto tragico del principe, che pragmaticamente valuta i rapporti dei consiglieri e poi mostra fermezza nel tutelare la ragion di Stato: «VICERÉ In questi mali non si deve disanimar il popolo, & intimorir gli animi per ogni buon governo conviensi dissimular il fatto, affinché la Città per la fuga de' Cittadini non resti spopolata» (III, 1, p. 70). Il timore per un possibile esodo dei napoletani rammentava in scena la fuga di una porzione considerevole della popolazione cittadina verso la campagna e le province, come da subito rilevato nelle cronache, per esempio nella *Notitia di quanto è occorso in Napoli* di Andrea Rubino, il quale raccontava che circa un terzo dei napoletani abbandonarono la capitale tra gennaio e maggio del '56.²⁰ Inoltre, la «segretezza» doveva intendersi come misura strategica di politica economica – intima il viceré ai suoi dignitari – «per non discreditarci ancora con forastieri, perché si bandirebbe, e si perderebbe il commercio». Una trepidazione comprensibile nel personaggio di Rota, in tutto conforme alla realtà storica, dove la chiusura del porto e l'interruzione dei flussi commerciali avrebbe comportato l'isolamento della metropoli, con gravi ricadute su tutto il Vicereame, e avrebbe potuto «ostacolare la più ampia politica internazionale della Monarchia spagnola».²¹ Mentre, in rapporto alla immediata gestione interna della crisi, Rota valorizza il suggerimento dei consiglieri che ripropone le misure restrittive della libertà di circolazione, quanto si provò effettivamente ad attuare per limitare l'espandersi del contagio: «Ristringere quei quartieri, dove è cominciato il morbo [...] & attendere alla lor cura [...] senza ch'escano dalle lor contrade» e «fare un Lazzaretto, e confinar ivi quei, che son tocchi dal male».

La cappa tetra della morte si addensa ora nel dramma, nell'oscillazione di scenari dal palazzo del potere alle strade della città, dove si teme di parlare pubblicamente del contagio e si è consapevoli dell'impossibilità che le salme abbiano degna sepoltura, come dice Virgilio: «Non lo vedi, e non lo credi, che stiamo col piede al tumulo, da qui a poco non ci sarà ne meno feretro per noi» (III, 2, p. 78) – spettro ribadito poi anche da Religione: «sarà priva di sepoltura, chi scherni la Religione» – una constatazione che veniva accompagnata dalla esibita citazione dei versi petrarcheschi del *Trionfo della Morte* da parte dello sciagurato Massenzio:



*Dal'India, dal Catai, Marocco, e Spagna
Il mezzo havea già pieno, e le pendici
Per molto tempo quella turba magna.
Ivi eran quei, che fur detti felici,
Pontefici, Regnanti, e Imperadori
Hor sono ignudi, miseri, e mendici. (III, 2, p. 80)*

La costante contaminazione tra cronaca storica e forma drammatica viene governata in due tempi dall'autore quando si tratta di ricordare gli episodi di furore della folla contro i presunti untori. Aveva scritto Andrea Rubino: «Si viddero alcuni forastieri che andavano spargendo certa polvere per le strade e pozzi della città, con spargerla anche su degli frutti e delle verdure che si vendevano», evidenziando, segnala Calvi, come «il veleno attaccasse le fonti stesse dell'esistenza, l'acqua e il cibo, che, da sorgenti di vita si trasformano in trappole di morte».²²

Consapevole che il caso andasse trattato come ricorrente ricerca di un capro espiatorio, individuato in stranieri e diseredati vaganti, ad uso dell'ira feroce del popolo, Rota inscena l'origine di tali fatti attribuendone la causa prima all'azione delle forze del male:

BELZEBÙ

ci avvaleremo di quest'inventione, e stratagemma, di dargli a credere che sia vanità pensare ad infettione, o contagio; ma che sia veleno sparso da gente nemica, e forastiera sotto mentito ammanto di Peregrini [...] posto perciò in astio il Popolo, crescendo in essi co'l furor del male la bile, ne nasceranno disordini, e scandali senza fine. (III, 4, p. 87)

In un passaggio successivo dell'intreccio, la *Partenope languente* focalizza il problema nella prospettiva del governo che, nella realtà storica, affrontò la questione degli untori non senza ambiguità da parte del Viceré, il quale tentò di sfruttare la rabbia popolare indirizzandola verso i nemici della corona, dapprima «un gruppo di Francesi», poi, «dopo avere concesso alla piazza qualche manifestazione violenta, servendosene per reprimere con una medesima accusa spargitori di polveri e ribelli».²³ L'autore filtra la sua documentata conoscenza delle fonti – inclusiva della notizia di un collegio dei medici convocato dal Viceré, i quali, in presenza dei ministri, somministrano a due cani delle polveri detenute da tre sospetti con l'esito della morte dei due animali «con urli et atti spaventosi, gittando dalla bocca spuma in gran copia»²⁴ – proponendo la rappresentazione di un consiglio di palazzo, dove, alla narrazione degli eventi, segue un dialogo sulle misure repressive da adottare contro i giustizieri degli untori.

PRIMO CONSIGLIERE

Alla strada del Lavinaro sono stati veduti diversi in abito di peregrini, che andavano con iscusca di comprar frutti spargendoci sopra certa polvere, che si è poi scoperta per tosco finissimo, che data a' cani in un tratto l'have uccisi, per lo che posto il Popolo in bisbiglio, sono andati a caccia di costoro, e giontine alcuni, l'hanno ammazzati, e quanto è grande l'odio, che contro questi scelerati si accese,



tanta è l'allegrezza, che per tutti regna, sperandosi non esser più quel morbo, che teneva non manco afflitta la Cittadinanza con la Morte. (IV, 8, p. 121)

Ne scaturisce la posa di un viceré rabbuiato per la violenza di piazza e determinato a punire con rigore i responsabili, ma poi propenso ad accettare gli auspici dei consiglieri che reputano sia preferibile mostrare la «Clemenza del Principe», più adeguata ai tempi e alla necessità di consenso popolare.

Una simile dialogante disponibilità nel ponderare le proprie delibere caratterizza lo stesso carattere drammatico in rapporto al fenomeno delle processioni, fattore che si rivelò niente affatto marginale nella propagazione della peste. L'affresco tratteggiato dal primo consigliere inquadra una «Napoli – che – va sottosopra, e per ogni Chiesa escono processioni, e migliaia di donzelle scarmigliate, e scalze con discipline a sangue, & altre mortificazioni» e sembra condurre il principe a porre termine alle «radunanze», considerate «perniciosissime», mentre «tra sani, si mischiano gl'infetti, & in un tratto ne può restar tutta la gente offesa, sendo state l'unioni sempre dannose ne' contagi» (III, 6, pp. 94-95).

Ma il viceré, il cui statuto scenico registra man mano un adeguamento pragmatico, rivela un'accorta flessibilità politica – forse memore della rivolta masanielliana – lasciandosi persuadere dai consiglieri sulla inopportunità di privare il popolo delle pratiche devote pubbliche («non capendo la gente volgare il fine del beneficio, potrebbe tumultuare»), e mostrandosi semmai propenso alla gestione della crisi con un coinvolgimento diretto dei «più sperimentati Medici della Città»; senza tuttavia rinunciare a un consulto con l'astrologo (IV, 1, p. 103), a cui Rota ricorre per richiamare la consapevolezza immediata all'epoca, e confermata dagli studi storici odierni, che la peste si fosse diffusa transitando dalla Spagna alla Sardegna e poi a Napoli mediante una nave proveniente dall'isola.

L'unanime diagnosi medica di «un pessimo contagio», ritenuta infine plausibile dal viceré, lo spinge a provvedimenti rafforzativi degli organi «ch'attendano al governo de' vivi, & alla sepoltura de' morti per evitar l'infettione dell'aria, che sarebbe assai peggiore» (IV, 2, p. 109). Qui il drammaturgo, con ogni probabilità, rievoca la tormentata e ritardata istituzione di una magistratura sanitaria che si concretizzò solo il 22 di maggio con l'elezione dei designati alla Deputazione di salute incaricata di provvedere all'emergenza epidemica.²⁵ Dopo avere menzionato l'ordine impartito al collegio medico di procedere con «una esattissima anatomia in più cadaveri», Rota esibisce un non trascurabile gusto per lo spettacolo della dissezione autoptica confermativo della potenza contagiosa del male: «habbiam osservato esser le viscere non solo tutte piene di macchie, ma anche i vasetti del cuore colmi di sangue grumoso, che come apportano putrefattione, così c'indicano essere il morbo pestilenziale» (IV, 9, p. 124).

L'avvio dello scioglimento ricorda la necessità di Stato di salvaguardare prioritariamente il regnante adottando una misura di profilassi di cui restano poche tracce nelle cronache del tempo e che richiama, invece, provvedimenti assimilabili alla nostra stretta attualità, in occasione del ciclico ricorrere di fenomeni di contagio patogeno:



PRIMO MEDICO

Signore, sarà il migliore il ritirarsi, perché stando lungi dalla pratica si renderà sicuro dal contagio restringendosi tutta la corte nei confini del Palagio, e quando il suo zelo lo violentasse a voler intendere alla giornata gli eventi del male, potrà ciò fare da sopra un palco guardato da cristalli dovendosi con magior vigilanza attendere alla conservazione del capo, perché il resto del corpo dei suoi membri viva più regolato. (IV, 9, p. 128)

Nella prima scena dell'ultimo atto, i Deputati della sanità aggiornano il viceré intorno agli interventi sostenuti e all'organizzazione dei Lazzaretti, tra cui quello di San Gennaro, ma con parole scorate confessano la speranza «di vedere smorzato in Napoli, per sola Pietà Divina queste fiamme di contagiosi malori, che ci distruggono», mentre poi esprimono scetticismo sulle pratiche mediche in uso e osservano attoniti la città: «non è angolo di Napoli, che non sia pieno di cadaveri, né strada, che non vi se ne veggano le macerie: gli antri, & i fossati non ne capono più, che per non saper, ove confinarli, sia di mestieri farne i roghi su l'arene per seppellirne almeno le ceneri [...] gittandone a terra diecimila il giorno insieme». La rappresentazione desolata di un cimitero a cielo aperto è ancora coronata dai versi del *Trionfo della morte*: «avverandosi forse quello, che favoleggiando a suo tempo disse il Petrarca»:

Così rispose, & ecco da traverso.
Piena di morti tutta la Campagna.
Che comprender no'l può prosa, ne verso

Mediante la comparsa in scena del romita Remigio, sorta di oracolo cattolico, la speranza che il flagello abbia termine viene riposta nell'individuazione del «duodecimo giorno del corrente mese di luglio», data presunta di cessazione degli influssi maligni della stella nefasta da cui dipenderebbe l'aggressività del contagio, mentre i deputati – come da cronaca – si preoccupano di reclutare schiavi e galeotti «per far nettare le strade, & islargarle di cadaveri, non essendoci altra speranza, né altro modo».

Rappresentando l'acme più virulenta dell'epidemia, l'autore raffigura quadri d'inquietante realismo prodotto dalle voci profane e dalle presenze allegoriche, le quali raccontano e commentano, nell'atto conclusivo, scena dopo scena, la rovina della capitale, «una cloaca di scheletri verminosi fra la confusione di tanti orrori – scrisse Giacomo Lubrano – dove quando cessò la voracità del contagio offensivo de' corpi, crebbe il contagio offensivo dell'anime». ²⁶ Il testo scenico ora presenta una sequela di immagini governate dalla mestizia, a cui fa da controcanto il giubilo di Belzebù, che sottolinea l'eccezionalità della messe infernale: «Da che 'l Regno nostro è stato, e sarà in sempiterno non avrà mai più simil contentezza».

In procinto dello scioglimento, si attenua la vocazione cronachistica del dramma, con l'intento di recuperare lo statuto di riconoscibilità dell'*institutio* tragica, un'operazione che coinvolge non a caso Minerva e Bellona, erranti per Napoli, le battute delle quali



suggeriscono la dignificazione scenica dello spettacolo tragico urbano: «MIN Lagrimevole caso posto in tragica scena.» «BELL. Spettacolo funesto, portentosa rovina degna d'eterno pianto» [V, 5, p. 152]. Il dispositivo "catartico" disegnato dal drammaturgo muove dallo sguardo sul dissesto umano e materiale della città devastata che «c'ingombra d'orrore», come afferma il primo consigliere di un deserto palazzo vicereggio. Tale scenario esterno pare accendere l'interiore processo terapeutico di "purgazione", che induce ora a compassione e sincero pentimento anche lo scapestrato donnaiuolo Massenzio («Vanità, piaceri, Crapole, lussi, sensualità, passatempo tutti, perdimento dell'anima, a Dio»), e che consiglia la rustica Lucina a dichiarare preferibile la morte piuttosto che il ritorno in città («Nepole bella ca non sarai chiu Nepole [...] mo sì ca voglio morire chiu prieto, che tornarence a Nepole, ca mai me lo credeva bene mio, che non l'havesse mai visto! Uh, uh»).

Nel dialogo conclusivo di Claudio e Livio – il quale, riportando gli stessi dati di mortalità registrati da Nicolò Pasquale, denuncia la perdita di «seicentomila morti, in un trimestre» e scorge nella visione apocalittica di Napoli l'epifania «del Giudizio finale», mentre l'altro rivela «che sarà vero Cittadino del Cielo, chi viverà da peregrino in terra» – si adombra il destino di colpa e cristiana redenzione. La rinascita di Partenope appare vincolata al ripristino dell'ordine morale, oggetto di una nuova auspicabile "infezione", sembra intendere l'autore, che dovrà virtuosamente radicarsi nell'animo del lettore/spettatore della tragica rappresentazione, «succhiando il fiore d'una divota meditazione, dall'aculeo mortifero d'un contagio» – come detto dallo stampatore – consapevole di quanto terribile sia l'ira divina.

Al di là delle considerazioni di merito sul suo valore scenico, la *Partenope languente* può reputarsi un contributo di qualche originalità alla composita galassia drammaturgica e spettacolare costituita dal teatro napoletano del Seicento, laboratorio di una esemplare «esperienza di socialità e di cultura, alta e bassa, aristocratica e popolare, libera eppure fedele ai suoi codici o alle esigenze di propaganda che di volta in volta si imponevano nella vita convulsa del regno», ha scritto di recente Francesco Cotticelli, evidenziando come il teatro rappresentasse «uno dei linguaggi prediletti per confrontarsi con la realtà»,²⁷ anche immortalando e interpretando l'impatto degli eventi contemporanei sulla città e il vicereame. La sperimentazione drammaturgica di Rota si colloca in questo universo di socialità, con un progetto di rappresentazione dell'epidemia centrato sulle interferenze tra la scansione narrativa degli eventi storici e la loro versione scenica, in una duplice interpretazione della fenomenologia della contaminazione, intesa sia come ibridazione tra due generi espressivi sia come rappresentazione fattuale e simbolica del trauma che flagellò la metropoli seicentesca.

**BIBLIOGRAFIA**

- Alfano G. (2011), *Napoli, aprile-agosto 1656. La città delle catastrofi*, in Irace E. (a cura di), *Atlante della letteratura italiana. Dalla controriforma alla restaurazione*, II, Torino, Einaudi, pp. 527-533.
- Alfano G., Mazzucchi A., Barbato M. (a cura di) (2000), *Tre catastrofi. Eruzioni, rivolta e peste nella poesia del Seicento*, Napoli, Cronopio.
- Alfano G. (2018), *The Portrait of Catastrophe: The Image of the City in Seventeenth-Century Neapolitan Culture*, in Cecere D., De Caprio C., Gianfrancesco L., Palmieri, (a cura di), *Disaster Narratives in Early Modern Naples: Politics, Communications and Culture*, Roma, Viella, pp. 147-161.
- Antonucci F., Tedesco A. (a cura di) (2016), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, testi a confronto*, Firenze, Olschki.
- Cecere D., De Caprio C., Gianfrancesco L., Palmieri, (a cura di) (2018), *Disaster Narratives in Early Modern Naples: Politics, Communications and Culture*, Roma, Viella.
- Brindicci M. (2007), *Libri in scena. Editoria e teatro a Napoli nel secolo XVII*, Napoli, Libreria Dante & Descartes.
- Cairo L., Quilici P. (1981), *Biblioteca teatrale dal '500 al '700: la raccolta della Biblioteca casanatense*, Roma, Bulzoni.
- Calvi G. (1981), *Loro, il fuoco, le forche: la peste napoletana del 1656*, «Archivio storico italiano», vol. 139, n. 3, pp. 405-458.
- Cotticelli F. (2009), *Le scene del Vesuvio a Napoli tra Sei e Settecento*, «Ariel», vol. 69, pp. 163-171.
- Cotticelli F. (2015), *Andrea Perruci*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*.
- Cotticelli F. (2016), *Funzioni del teatro spagnolo a Napoli nel XVII secolo*, in Antonucci F., Tedesco A. (a cura di) (2016), *La comedia nueva e le scene italiane nel Seicento. Trame, drammaturgie, testi a confronto*, Firenze, Olschki, pp. 91-102.
- Cotticelli F. (2019), *Percorsi teatrali nel Seicento a Napoli*, in Cotticelli F., Maione P. (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, Napoli, Turchini, pp. 737-818.
- D'Alessio S. (2003), *Contagi. La rivolta napoletana del 1647-'48: linguaggio e potere politico*, Firenze, Centro Editoriale Toscano.
- D'Alessio S. (2018), *L'aria innocente. Geronimo Gatta e le sue fonti*, «Mediterranea – Ricerche storiche», vol. XV, pp. 587-612.
- Di Maro M. (2020), *Partenope appestata: poesia, riflessione morale e scienza medica intorno alla peste del 1656*, in Campana A., Giunta F. (a cura di), *Natura Società Letteratura. Atti del XXII Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Bologna, 13-15 settembre 2018)*, Roma, Adi editore.
- Fusco I. (2015a), *Il ruolo dei fattori antropici e fisici nella diffusione dell'epidemia di peste del 1656-58 nel Regno di Napoli*, SIDEs, «Popolazione e Storia», vol. 2, pp. 95-113.
- Fusco I. (2015b), *Proteggere una capitale. Napoli, città mediterranea, e le politiche sanitarie nel Mediterraneo tra medioevo ed età moderna*, CNR, <https://www.aisre.it/images/aisre/5576ee125e65f4.00571081/fusco.pdf>
- Galasso G. (1982), *Napoli spagnola dopo Masaniello*, Firenze, Sansoni.
- Gatta G. (1659), *Di una gravissima peste che nella passata primavera, et estate dell'anno 1656 depopolò la città di Napoli, suoi borghi e casali, e molte altre città, e terre del suo Regno*, Napoli, Luc'Antonio di Fusco.
- Giustiniani L. (1788), *Memorie storiche degli scrittori legali del Regno di Napoli*, III, Napoli, Stamperia Simoniana.
- Granese A. (2002), *Sterminata eredità: la letteratura del Mezzogiorno d'Italia dal Cinquecento al Settecento*, Salerno, Edisud.



- Hernando Sánchez C.J. (2012), *Immagine e cerimonia: la corte vicereale di Napoli nella monarchia di Spagna*, in Antonelli A. (a cura di), in *Cerimoniale del vicereame spagnolo e austriaco di Napoli 1650-1717*, Soveria Manellin, Rubbettino, pp. 37-79.
- Lubrano G. (1703), *Né pene, né premi bastano a frenare l'ostinatezza degl'empi*, in Idem, *Prediche quaresimali postume*, Padova, Giovanni Manfrè.
- Maione P. (2019), *La scena sfuggente*, in Cotticelli F., Maione P. (a cura di), *Storia della musica e dello spettacolo a Napoli. Il Seicento*, Napoli, Turchini edizioni, pp. 1-18.
- Minieri Riccio C. (1844), *Memorie storiche degli scrittori nati nel regno di Napoli*, Napoli, Tip. dell'Aquila V. Puzziello.
- Nappi E. (1980), *Aspetti della società e dell'economia napoletana durante la peste del 1656. Dai documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli*, Napoli, Edizione del Banco di Napoli.
- Pasquale N. (1659), *A' posteri della peste di Napoli, e suo regno nell'anno 1656 dalla redenzione del mondo. Racconto*, Napoli, per Luc'Antonio di Fusco.
- Profeti M.G. (1996), *Materiali, variazioni, intenzioni*, Firenze, Alinea.
- Profeti M.G. (1996), *Tradurre, riscrivere, mettere in scena*, Firenze, Alinea.
- Quadrio F.S. (1744), *Della storia e della ragione d'ogni poesia volumi quattro*, Milano, Nelle stampe di Franco Agnelli.
- Prota Giurleo U. (2002), *I teatri di Napoli nel secolo XVII*, a cura di E. Bellocchi, G. Mancini, Napoli, Il Quartiere.
- Rota C. (1653), *Sciagure venturose, ovvero le nozze di Semiramide*, Bologna, Zenero.
- Rota C. (1682), *Partenope languente. Drama tragico*, Napoli, Per Girolamo Fasulo.
- Rubino A. *Notitia di quanto è occorso in Napoli (1648-1669)*, <http://rubino.polodigitalenapoli.it/consultaVolumi.php?id=1>
- Sisto P. (2014), *Peste barocca e "gesuitica" nel Regno di Napoli*, in Rita Nicolì (a cura di), *Letteratura meridionale. Contesti nazionali e sovranazionali. Atti del Convegno di Studi ADI Puglia e Basilicata (Lecce, 17-19 maggio 2012)*, Roma, ADI, pp. 85-97.
- Summonte G.A. (1748-1750), *Historia della città e Regno di Napoli...*, Napoli, Raffaello Gessari.
- Toppi N. (1678), *Biblioteca napoletana, et apparato agli huomini illustri in lettere di Napoli, e del Regno. Delle famiglie, terre, città, e religioni che sono nello stesso regno. Dalle loro origini, per tutto l'anno 1678*, Napoli, Antonio Bulifon.

NOTE

- 1 D'Alessio 2003, in particolare il secondo capitolo.
- 2 Pasquale 1659: 59-60.
- 3 PARTENOPE / LANGUENTE / Drama tragico. / di Carlo Rota / In Nap. Per Girolamo Fasulo 1682 / Con licenza de' Superiori. L'esemplare del testo qui adottato, conservato nella Raccolta Drammatica Corniani Algarotti della Biblioteca Braidense (<http://www.braidense.it/rd/U05.pdf>), presenta una legatura anomala, il testo è stato rifascicolato posponendo il *Prologo* alle pagine conclusive, prima dell'*Errata corrige* che chiude l'opera.



4 Tra i testi rappresentativi dedicati alla peste napoletana del '56, si deve ricordare, nell'ambito della produzione drammaturgica oratoriana, il dramma edificante *La spada della misericordia* di Francesco Gizzio, incluso nella silloge *L'echo armoniosa delle sfere celesti...* (Napoli, 1693).

5 Al di là della scheda tipografico-filologica proposta nel catalogo di Brindicci 2007: 331-332, che fa riferimento alla copia del testo conservata alla Biblioteca Casanatense di Roma, la *Partenope languente* è citata nel saggio di Sisto 2014: 86 quale frutto tra i tanti dell'«operosità artistica e letteraria occasionata dalla peste del '56»; mentre Hernando Sánchez 2012: 52 la include opportunamente tra i testi teatrali che riverberavano i cerimoniali coevi di corte.

6 Il profilo bio-bibliografico più esteso del Rota si legge in Giustiniani 1788, III: 129-30, che fa riferimento anche a Toppi 1678: 60; si veda, inoltre, Minieri Riccio 1844: 308, che gli attribuisce anche *Sciagure venturose, ovvero le nozze di Semiramide*, Bologna, 1653, già segnalato in Quadrio 1744: 470, il quale cita – senza fare riferimento all'autore – *Le Sciagure Venturose, ovvero Le Nozze di Semiramide*, in Bologna, per Carlo Zenero, 1662. Cairo-Quilici 1981: 437 segnala la *Partenope languente* come anche Prota Giurleo 2002, I: 188. Alberto Granese 2002, 40, cita *Le Sciagure Venturose* ma non la *Partenope languente*.

7 Summonte 1750: 47. Su Gandolfi, si veda Galasso 1982: 152.

8 Nell'Errata corregge, p. 169, Fasulo giustifica i numerosi errori ortografici con «l'assenza dell'Autto» al momento della stampa.

9 «Per la Sirena Languente Tragica rappresentazione del Pestifero morbo; Compositione del Sig. Carlo Rota. Allegorica allusione All'Aquila della sua impresa, che tiene una Rota in petto... Del Dottor Andrea Perruccio». Su Perrucci si veda almeno la voce curata da Francesco Cotticelli nel Dizionario Biografico degli Italiani, 2015.

10 «I tre eventi, infatti, vengono immediatamente collegati tra loro e unificati sotto il segno di una grande catastrofe», ricorda Sisto 2014: 5.

11 Sul rilievo poetico-culturale dei tre eventi traumatici del Seicento napoletano si vedano Alfano, Barbato, Mazzucchi 2000; Alfano 2011; Alfano 2014; Cecere, De Caprio, Gianfrancesco, Palmieri 2018, III capitolo; Di Maro 2020. In ambito teatrale, con riferimento specifico all'eruzione del Vesuvio, cfr. Cotticelli, 2009.

12 Si veda Alfano 2018.

13 Sul rilievo della tradizione spagnola nel teatro italiano del Seicento si vedano Profeti 2009, Antonucci, Tedesco 2016. In questo volume, in rapporto al teatro napoletano, cfr. in particolare Cotticelli 2016.

14 Cotticelli 2019: 741.

15 Maione 2019: 3.

16 Hernando Sánchez 2012: 52.

17 Calvi 1981: 481 sottolinea che il ricordo del 1647 attraversa tutta la memoria della peste, ripetendone i luoghi, le occasioni e gli umori popolari.

18 Ivi: 412.

19 Nappi 1980: 12.

20 Rubino: 223. Ma sui movimenti demografici conseguenti alla epidemia si veda Fusco: 2015.

21 Fusco 2015b: 6.

22 Calvi 1981: 424.

23 Ivi: 425.

24 Il passo, tratto dalla *Relazione che si è havuta da' ministri regii del Collaterale*, è riportato in Eadem: 426.

25 Fusco 2015a: 8-9.

26 Lubrano 1703: 111.

27 Cotticelli 2019: 741.