

OCHJU, MALOCCHIO,
MAL DE OJO

*B3C – Boost Cultural Competence in Corsica
est cofinancé par la Collectivité de Corse*



*Tous droits de reproduction, de publication, de traduction
réservés pour tous pays.*

Mise en page : Antoine Pomella

© 2022 Éditions Alain Piazzola
1, rue Sainte-Lucie
20000 Ajaccio
Tél. 04 95 20 85 03

ISBN 978-2-36479-151-0

Ochju, Malocchio, Mal de ojo

Mauvais œil et autres pratiques
magico-religieuses en Méditerranée

Direction scientifique

Davia Benedetti & Fabien Landron

ÉDITIONS ALAIN PIAZZOLA

Remerciements

La directrice et le directeur du présent livre tiennent à remercier tous ceux qui ont contribué à la réussite de leur ambitieux projet transdisciplinaire sur les croyances magico-religieuses et leurs représentations en Méditerranée. Sa réalisation a débuté en octobre 2021 avec un colloque international organisé au sein de l'UMR CNRS 6240 LISA de l'Università di Corsica Pasquale Paoli, et se termine par la parution de cet ouvrage universitaire, avant d'éventuels prolongements dans les prochaines années. Cette aventure collective n'aurait pas été possible sans le concours de nombreux acteurs œuvrant de près ou de loin, dans l'ombre ou la lumière, à son aboutissement.

Que soit remercié l'ensemble des participants au colloque : intervenants, acteurs culturels, techniciens, membres de la communauté universitaire, du laboratoire et du Centre Culturel Universitaire et grand public, ainsi que les nombreux contributeurs à cet ouvrage, sans le travail et la patience desquels cette publication n'aurait pu aboutir.

Un merci tout particulier va à Benjamin Bourgeois et à Sébastien Pedinielli pour leur aide précieuse, de l'organisation du colloque à cette publication, ainsi qu'à l'artiste Antò Fils de Pop dont l'œil *pop* et coloré illustre à merveille les intentions de ce projet sur « *Ochju, Malocchio, Mal de ojo* : dire, montrer le mauvais œil (et autres pratiques magico-religieuses) en Méditerranée ».

Sommaire

REMERCIEMENTS.....	5
AVANT-PROPOS.....	11
I – CROYANCES ET PRATIQUES MAGICO-RELIGIEUSES EN MÉDITERRANÉE	17
<i>1^{ère} PARTIE – LE VÉCU DES CROYANCES ET PRATIQUES MAGICO-RELIGIEUSES.....</i>	<i>19</i>
<i>Les sorcières</i>	<i>21</i>
FABIEN LANDRON Le <i>janare</i> – un racconto soprannaturale e mediterraneo condivisibile Intervista a Gaetano Lamberti	21
EUGÈNE F.-X. GHERARDI Lavandières de nuit, sorcières et lutins dans le légendaire d’Orezza, en Castagniccia.....	43
<i>Les « signadore »</i>	<i>67</i>
DOMINIQUE VERDONI Faire signe, faire sens, faire corps	67
TONY FOGACCI Se protéger contre le mauvais œil : les objets apotropaïques.....	79
VANNINA LARI Mauvais œil, mauvais sort, destin : expressions d’une identité méditerranéenne	93

<i>Discours et croyances</i>	113
MURIEL POLI	
<i>U Cristu sott'à a prua...</i> Pratiques symboliques des gens de mer en Corse et en Méditerranée	113
2^e PARTIE – INFLUENCE DU MILIEU MACROSOCIAL	137
<i>Contexte mythologique</i>	139
DON-MATHIEU SANTINI	
Égards et regards.....	139
<i>Contexte historique et social</i>	155
ALEXANDRA W. ALBERTINI	
<i>Le malleus maleficarum</i> : sorts et maléfices à la question.....	155
AGUSTÍ ALCOBERRO	
La chasse aux sorcières en Catalogne (1614-1622)	177
MICHEL RIZO	
Aux origines de la croyance en la sorcellerie : les vertus de l'illusion	195
II – LA MAGIE, SOURCE D'INSPIRATION	219
<i>Introduction</i>	221
« Uchjata » : une performance	223
DAVIA BENEDETTI	
Une création artistique autour de l' <i>Ochju</i> et son potentiel didactique	223
<i>Chants identitaires</i>	241
PATRIZIA GATTACECA	
<i>Cantu è incanti</i> – Figures du folklore magique, mythes et symboles dans la poésie et la chanson du <i>Riacquistu</i>	241

<i>Théâtre et littérature</i>	253
FABIENNE CRASTES	
La sorcière dans le théâtre ibérique contemporain: rédemption d'une figure de la marge.....	253
GIULIO IACOLI	
Forme inquiete – Riscritture del magico-perturbante nella narrativa sarda contemporanea.....	277
VINCENZO REINA LI CRAPI	
Il magico popolare a teatro – Presenze minime nella commedia del '500 e nel teatro prelopesco.....	293
KÉVIN PETRONI, MARIE-FRANCE BERENI-CANAZZI, ASSOCIATION MUSANOISTRA	
Petite anthologie de textes littéraires sur le mauvais œil: périodes romantique, symboliste et moderne	307
<i>Séries télévisées</i>	325
LUCA BARRA	
Il potere di farsi notare – La linea soprannaturale delle fiction originali italiane di Netflix.....	325
<i>Cinéma</i>	345
GIOVANNA MAINA, FEDERICO ZECCA	
(Non) Un tranquillo posto di campagna – Note sul <i>folk horror</i> italiano contemporaneo	345
JESÚS PALACIOS	
Realismo negro, superstición y picaresca en el cine fantástico y de terror español – Un breve apunte	367
GÉRÔME BOUDA, MARIA FRANCESCA VALENTINI	
<i>Ochju, malocchio et mal de ojo</i> : le cas du cinéma corse	379
<i>Iconographie de la femme magicienne</i>	393
FRÉDÉRIQUE VALERY	
Représentations iconographiques de la Femme: magicienne, prophétesse ou sorcière	393

III – LA MAGIE ET SES PRATIQUES : QUESTIONNEMENTS ET RÉFLEXIONS	407
<i>Introduction</i>	409
<i>Imaginaire corse et consommation culturelle</i>	411
SÉBASTIEN QUENOT <i>Mal’Concilio</i> , « un monde à toi, c’est ça ta folie » ? Texte issu d’un entretien avec l’auteur Jean-Claude Rogliano	411
<i>Des jeux vidéo au platonisme</i>	429
PAUL-ANTOINE COLOMBANI De la vérité prismatique : œil maléfique, œil poétique	429
<i>Pour un monde écosystémique</i>	445
GHJACUMINA ACQUAVIVA-BOSSEUR L’Ochju : tanti rituali da curà si, tante manere di riligà si à u mondu	445
CONCLUSION GÉNÉRALE	457
LES AUTEURS	459

Il magico popolare a teatro Presenze minime nella commedia del '500 e nel teatro prelopesco

Vincenzo REINA LI CRAPI¹

Riassunto: Fino all'età post-tridentina, come ricordava P. Burke, gli individui appartenenti alle classi dominanti condividevano anche la cultura delle classi popolari. Gli scrittori utilizzavano persino elementi provenienti da quest'ultima per arricchire le loro opere, come ha svelato lo studio pionieristico di Bachtin su Rabelais. In questa prospettiva, il presente contributo vuole segnalare presenze minime e secondarie dell'elemento magico sulle scene comiche del Rinascimento, mettendo così in risalto quanto l'idea di un universo magico fosse pervasiva nella realtà coeva. D'altro canto, si ricorderà anche l'importanza drammaturgica della messa in scena di gesti e credenze magiche.

Parole chiave: commedia del Cinquecento; commedia prelopesca; magia a teatro; cultura popolare; magia e religione.

Introduzione

La presenza della magia nelle tradizioni teatrali occidentali a cavallo fra Rinascimento e prima età moderna è ben documentata. Per quanto riguarda il teatro italiano del Cinquecento, il tema della magia è stato affrontato in numerosi studi sulle commedie e sui suoi personaggi; o ancora in lavori che

1 Università di Corsica Pasquale Paoli.

hanno messo in luce le influenze che esse hanno esercitato su altre tradizioni teatrali, come ad esempio quella spagnola².

In questa sede mi limiterò pertanto a focalizzare l'attenzione su elementi minimi o secondari, reperibili nel linguaggio comico, che sono riconducibili all'universo magico. Essi rendono conto di quanto, nella realtà coeva, l'idea di un universo magico fosse pervasiva e permeasse l'esistenza quotidiana delle persone³. Non solo di quelle appartenenti ai ceti più bassi, come testimonia il prologo della commedia di Gian Maria Cecchi, *Gli incantesimi*, che chiama in causa oltre al «popolazzo ignobile» anche «i granmaestri, li Prelati, i Principi», al fine di «dimostrar con quali astuzie s'aggirano oggidì certi, che credono che con malie e con incanti gli uomini facciano fare al diavolo ciocché e' vogliono⁴».

D'altro canto, non ometterò di segnalare, a livello drammaturgico, l'importanza della messa in scena del magico nel teatro dell'epoca. Farò riferimento principalmente a commedie della tradizione italiana del Cinquecento⁵, con delle escursioni nel teatro iberico prelopesco.

Presenza del magico

A rendere conto dell'importanza dell'elemento magico nella tradizione italiana, sarebbe sufficiente solo l'enumerazione dei titoli di numerose commedie: *La Farza de lo imago* (rappresentata nell'ultima decada del Quattrocento), *Il Negromante*, *Il Romito negromante*, *Gli Incantesimi*, *La Spiritata*, *La Strega*, *L'Alchimista*, *L'Astrologo* (pubblicata agli inizi del Seicento) etc. A queste, potremmo aggiungere tutte quelle che, dalla *Calandria* del Bibbiena

2 In relazione al personaggio del Negromante, Julio Alonso Asenjo ha segnalato l'influenza che hanno esercitato le commedie italiane del Cinquecento, insieme al modello offerto dalla *Celestina*, sul teatro spagnolo prelopesco. «El nigromante en el teatro prelopesco», in Teresa Ferrer Valls e Nel Diago (dir.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, Universidad de Valencia, 1991, p. 91-108.

3 Come ha segnalato Peter Burke, ci si può approssimare alla cultura popolare coeva attraverso «approcci indiretti», come quelli offerti dalla rievocazione di rappresentazioni teatrali. *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Harper and Row, 1978, p. 65-87.

4 Gian Maria Cecchi, *Gli Incantesimi*. In ID, *Commedie*, Milano, Sonzogno editore, 1883, p. 127.

5 Il campione di commedie italiane studiate si trova principalmente nelle raccolte curate da Aldo Borlenghi, Nino Borsellino e Guido Davico Bonino. Aldo Borlenghi (ed.), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Rizzoli, 1959, 2 vol. Nino Borsellino (ed.), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1962-1967, 2 vol. Guido Davico Bonino (ed.), *Il teatro Italiano II. La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977-78, 3 vol.

al *Candelaio* di Giordano Bruno, mettono in scena un personaggio che si finge mago o negromante. Ma il debito nei confronti dell'universo magico non si esaurisce certo qui; poiché, benché minima, la sua presenza la ritroviamo in numerosissime commedie del Cinquecento. Non si tratta infatti solo della messa in scena di falsi incantesimi, predizioni o fatture; ma anche di riferimenti a superstizioni, a credenze in spiriti e streghe, a scongiuri, all'universo meraviglioso della letteratura cavalleresca e a tutte quelle pratiche che appartengono a quei territori del magico dai limiti ancora non ben definiti – e che la magia continua ancora a condividere con la scienza e con la religione. Parliamo del resto di un periodo in cui la stessa magia tenta di definire il suo campo d'azione, distinguendo per esempio un tipo di magia naturale, da quella demonologica⁶.

Orbene, in un'epoca in cui l'orizzonte magico risulta così pervasivo⁷, sulle scene comiche, come è stato costantemente notato, s'infittono le critiche a coloro i quali campano di queste «magiche sciocchezze», come le definì l'Ariosto⁸. Tale denuncia, a partire proprio dal suo *Negromante*, sarà una costante delle scene. A riprova di questa insofferenza verso il mondo magico, ecco le parole di Vulpino al proprio padrone Momo, protagonista della commedia *L'Alchimista* di Lombardi: «Gli alchimisti non piacciono alle donne. Sete forestiero e povero al presente; e se si sapesse per che cagione vi sete partito da Torino...⁹»

6 «L'alternativà fra «magia» e «razionalità»», secondo Ernesto De Martino, «si costituisce come centro drammatico della civiltà moderna con il passaggio dalla magia demonologica alla magia naturale del Rinascimento». *Sud e Magia*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 7.

7 A testimonianza di ciò, si potrebbe menzionare l'atteggiamento pratico di Casandro per non far saltare il matrimonio della figlia, che finge un malessere, nella prima scena della *Pellegrina* di Girolamo Bargagli. Dapprima egli non crede alle parole della balia della figlia, che afferma che il malessere sia dovuto a una fattura; adducendo che tali credenze sono diffuse presso le donne: «GIGLIETTA: Io per me ho paura che non mi sia stata guasta [affatturata] e che qualche trista [donnaccia] dello sposo non me l'abbia ammalata. CASANDRO: Che vuol dire ammalata? Sempre le donne, come veggono un male straordinario, credono che sia malie.» Subito dopo, accettando tale ipotesi, ricerca una soluzione come se si trattasse di una malattia qualsiasi: «CASANDRO: Questi mali ancora hanno i loro medici, che sono i sacerdoti pratici a scongiurar gli spiriti.» Girolamo Bargagli, *La pellegrina*, in Nino Borsellino (ed.), *op. cit.*, vol. 1, p. 433-434.

8 «Altri in amar lo [il senno] perde, altri in onori, / altri in cercar, scorrendo il mar, ricchezze; / altri ne le speranze de' signori, / altri dietro alle magiche sciocchezze; / altri in gemme, altri in opre di pittori, / et altri in altro che più d'altro aprezze. / Di sofisti e d'astrologhi raccolto, / e di poeti ancor ve n'era molto». Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Torino, Utet, 2013, XXXIV, 85, p. 1075.

9 Bernardino Lombardi, *L'alchimista*, in Siro Ferrone (ed.), *Commedie dell'arte*, Milano, Mursia, 1985, p. 83-84.

Anche il napoletano Giovan Battista della Porta, autore di una fortunatissima opera sulla magia naturale, *fa dire alla serva Nepita, nella commedia La Fantasca, che* « *questi che fan bagattelle, pur fan veder molte cose che non sono*¹⁰ ».

Nemmeno in Spagna il mondo magico rimane immune dagli attacchi della scena: agli inizi del XVI secolo, nella *Farsa del nacimiento* di Lucas Fernandez, troviamo un acre commento nei confronti della «ermitaña de San Bricio», evocata dal figlio Bonifacio in questo modo:

*Sabe legar, deslegar
Hace cient mil bebedizos [...]
También sabe en cerco entrar.
Sabe de agüero y de hechizos,
sabe de ojo y aun de estrella
y es davina.*

A queste parole, il suo interlocutore, Gil, replica in maniera *tranchant*:

*¡Cuán gran puta vieja es ella!
Peor es que Celestina.*¹¹

Il riferimento all'immenso successo della *Celestina* (1499), nella quale la magia è «tema integrante¹²», ci permette di mettere in luce uno dei perché delle reiterate riproposizioni sulla scena di queste figure marginali nella società¹³: malgrado gli attacchi, esse affascinano il pubblico; figure che nella realtà possono destare timore, ma che a teatro suscitano interesse, curiosità... e ci si compiace anche nel vederle talvolta fustigate.

Si può financo affermare che la commedia moderna, nata ai primi del Cinquecento, trovi una propria autonomia rispetto ai modelli di Plauto e Terenzio

10 Giovan Battista della Porta, *La fantasca*, in Guido Davico Bonino (ed.), *op. cit.*, vol. 3, p. 311.

11 Lucas Fernandez, *Farsa del nacimiento*, in Alfredo Hermenegildo (ed.), *Teatro renacentista*, Madrid, Espasa Calpe, 1990, p. 134-135.

12 Vedi Peter Russel, «La magia, tema integral de La Celestina», in Santiago López-Ríos Moreno (dir.), *Estudios sobre «La Celestina»*, Madrid, Istmo, 2001, p. 281-311.

13 Anche sulle scene italiane questo personaggio è evocato con frequenza; anche se talora, come nell'*Amor costante* di Alessandro Piccolomini, nemmeno entra in scena: «PANZANA: Oh! Oh! Mona Bionda è conosciuta per tutto 'l mondo per le sue virtù. Sa fare acque di più sorte, sonniferi a tempo; erbolaiia valentissima, stregonia, maestra di malie; racconcia vergini, pratica fra le scope, ché due volte è stata scopata in Roma e fu marcata in Vinegia, pochi anni sono; e, sopra tutto, pollastriera eccellentissima, sì che, s'ella vi vol servire, la sa dove 'l diavol tien la coda». In Aldo Borlenghi (ed.), *op. cit.*, vol. 1, p. 293.

anche grazie all'inclusione dell'elemento magico. Questa inclusione è infatti il risultato dell'esigenza di riproporre sulla scena i propri luoghi e la propria realtà quotidiana – scelta più volte rivendicata nei prologhi –, così come della volontà di arricchire la propria opera con elementi provenienti dal genere novellistico. L'immissione del tema magico segna pertanto un discrimine rispetto alla semplice traduzione o riproposizione dei modelli latini. Spesso, infatti, nelle commedie italiane del Cinquecento, le ridicole pretese amoroze dei vecchi che contrastano la passione della coppia dei giovani amanti – cioè la ripresa degli intrighi comici latini – sono affidate al buono esito che avranno le pozioni magiche e le fatture proposte da maghi e da ruffiane. La Commedia del Cinquecento è piena di esempi di questi richiami a tali credenze di *philocaptatio*¹⁴, che risulta immancabilmente essere un imbroglio. Ma essendo un tema già ampiamente trattato non mi ci soffermerò oltre.

L'universo magico è presente sulla scena anche attraverso elementi spesso marginali all'intrigo. È il caso delle diverse superstizioni che troviamo riferite dalla bocca dei personaggi. Nella *Sporta* di Giovan Battista Gelli, Madonna Ginevra, sorella del protagonista, riferisce l'usanza di digiunare la vigilia di santa Caterina per propiziare la notte con l'amante¹⁵. Negli *Straccioni* di Annibal Caro, alla fine del I atto, Marabeo che tiene una donna sotto sequestro, afferma che «l'ovo della Ascensione non camperebbe me, né quel capitano, se 'l governatore lo sa, che non siamo impiccati o messi in galera¹⁶». Marabeo, qui, accenna a una credenza dei romani (tutt'oggi ancora viva in Corsica), «l'ovo della Ascensione», cioè l'uovo che in tale ricorrenza era esposto sulle finestre delle case per tenere lontane le disgrazie.

Diversa invece è la funzione comica svolta, nel V atto della *Moscheta* di Ruzante, dalla credenza nei pericoli che incombono su chi si trova da solo di notte agli incroci. Ruzante, dopo aver pregato il compagno Menato di non abbandonarlo, poiché «sui crocicchi non bisogna stare in meno di due», una volta rimasto solo, impaurito, si sfoga: «Potta, sono proprio in gran pericolo. Mio compare mi mette sempre in questi luoghi pericolosi, su crocicchi, a pericolo di spiriti e di morti e del canchero...¹⁷».

14 Del resto, come ha segnalato Ernesto De Martino, «la possibilità magica di fascinare e di essere fascinato trova un terreno elettivo nella vita erotica». *Op. cit.*, p. 21.

15 Giovan Battista Gelli, *La sporta*, in Aldo Borlenghi (ed.), *op. cit.*, vol. 1, p. 685.

16 Annibal Caro, *Gli straccioni*, in Guido Davico Bonino (ed.), vol. 2, p. 341.

17 Angelo Beolco, *La moscheta*, in Ruzante, *Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi, Milano, Einaudi, 1969, p. 663 e sg.

Ne seguirà una scena divertente in cui il povero protagonista verrà pestato, credendo che si tratti di uno spirito. Secondo Ludovico Zorzi il valore di queste scene va al di là del semplice lazzo tipico di Ruzante, che ritroviamo anche in altre sue rappresentazioni. Siamo piuttosto di fronte all'«esatto recupero di un motivo proprio della psicologia contadina», per la quale il crocicchio è di notte «un luogo illimitato, senza riparo, e perciò fatto oggetto di paurose superstizioni¹⁸». In questa prospettiva, le parole di Ruzante, che affermerà di essere stato pestato da uno spirito, assumerebbero un valore protettivo¹⁹. Si tratterebbe, in altri termini, di un riflesso psicologico tipico di una mentalità contadina che cerca, attraverso il ricorso a credenze magiche e a pratiche rituali, di far fronte a quello che Ernesto De Martino ha definito come «crisi della presenza²⁰».

Il magico può essere evocato anche attraverso personaggi spesso secondari all'intreccio, come la zingara/gitana. In realtà, ad eccezione della *La Cingana* di Giancarli, sulle scene italiane troviamo piuttosto personaggi dell'intrigo che si travestono fingendosi zingare²¹. In cambio la gitana è presente soprattutto sulle scene spagnole fin dall'*Auto de las gitanas* di Gil Vicente, dove puntualmente è protagonista di scene di chiromanzia e dà la buona fortuna. Queste scene sono a volte un semplice abbellimento, come negli *entremès* che accompagnavano le rappresentazioni, o come nel IV atto della *Comedia Aurelia* del valenziano Joan de Timoneda; oppure funzionali all'intrigo, come nell'*Eufemia* di Lope de Rueda, in cui la predizione della Gitana spinge la protagonista a mettersi in marcia per salvare il fratello:

18 *Ibid.*, nota 142, p. 1423.

19 «L'orribile apparizione che Ruzante descrive – un orco, uno spettro, forse il demonio in persona, del quale, secondo la superstizione popolare, egli non osa pronunciare il nome – è la sintesi degli incubi e dei terrori patiti, il fantasma materializzato del pericolo al quale è rimasto esposto sulla *crossara* infestata da *spiriti* e da *muorti*. L'invenzione è per Ruzante ancora una volta il mezzo più comodo per tentare di salvare la propria dignità, di giustificare l'umiliante sconfitta; ma è anche il modo di sottrarsi a una realtà superiore alle sue capacità di decifrarla. Il ricorso alla spiegazione degli eventi più comuni della vita nell'ordine delle superstizioni e delle pratiche magiche è, come si è detto, per questi personaggi, l'equivalente ideologico di un regime di esistenza regolato e dominato dalla natura, che non riesce ad essere umanizzata dalla demiurgia della cultura [...]. [Nell'] incapacità di storicizzarsi dell'infimo ceto contadino, rappresentato da Ruzante, sta la radice del rapporto tra regime esistenziale e credenze superstiziose». *Ibid.*, nota 155, p. 1426-1427. Nel commentare una scena simile del *Parlamento*, Ludovico Zorzi afferma che le menzogne di Ruzante testimoniano «l'implicito bisogno di protezione nei confronti dell'elemento «negativo» dell'esistenza quotidiana». *Ibid.*, nota 81, p. 1376.

20 Vedi Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, p. 15-54.

21 Antonia Liberto, ««Dare la ventura»: scene di chiromanzia in età moderna tra editoria popolare e spettacolo di piazza», *Sigma*, IV, 2020, p. 699-719: 707.

GITANA: Pues, señora, una persona tiene lexos de aquí que te quiere mucho, y aunque agora está muy favorecido de su señor, no passará mucho que esté en peligro de perder la vida por una traición que le tienen armada; mas calla, que aunque sea todo por tu causa, Dioz, que es verdadero juez y no consiente que ninguna falsedad esté mucho tiempo oculta, descubrirá la verdad de todo ello.²²

La presenza di coloro che affermano di saper predire il futuro non è casuale in un secolo che anela di conoscere l'avvenire, tanto individuale quanto collettivo. È del resto il secolo di Nostradamus. Il teatro del Cinquecento e del Seicento – e non solo quello comico – metterà continuamente in scena personaggi che pretendono predire l'avvenire scrutando le stelle. Ma questo sarebbe un tema abbastanza lungo e complesso da trattare che ho voluto solo evocare, viste le implicazioni che l'astrologia ha con la teologia²³ e con la scienza, proprio mentre è in corso «la rivoluzione astronomica».

Un'altra superstizione popolare giunta fino ai nostri giorni è quella relativa ai desideri delle donne incinte, che devono essere esauditi per evitare conseguenze negative al nascituro. Nella *Farsa de Paliana* di Timoneda, il Vecchio ricorda al Marito:

VIEJO: Señor, pues está preñada,
no le niegue
cualquier cosa que le ruegue.²⁴

Come ha messo in luce Ernesto De Martino, nella cultura popolare il periodo di gestazione e l'età puerile sono considerati molto rischiosi²⁵. Molteplici sono infatti i pericoli che minacciano la salute del neonato, e di origini non sempre abbastanza chiare. Da qui l'esigenza di proteggerlo ricorrendo a qualsiasi espediente: anche

22 Lope de Rueda, *Eufemia. Armelina. El deleitoso*, Madrid, Espasa Calpe, 1963, p. 43-44. Il personaggio della Gitana e il rinvio a credenze magiche sono presenti anche nel terzo *entremés* della *Medora* dello stesso autore, *La gitana ladrona*: «GARGULLO: Ea, vecinos, vecinos, los que andáis haciendo cercos y conjuros por hallar los escondidos tesoros, acudí al venturosísimo Gargullo, el cual, hoy, sin cerco ni conjuro y sin hábito de nigromante, descubrirá un tal tesoro con que remanezca rico para todos los días de su vida». In *Id.*, *Pasos completos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, p. 188.

23 Per quanto concerne la relazione tra predizione e libero arbitrio, mi permetto di rinviare al mio contributo «Rappresentazioni drammatiche (e aporie) della libertà in Shakespeare (*Hamlet*), Calderón (*La vida es sueño*) e Corneille (*Le Cid*)», in Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi (dir.), *Testi, tradizioni, attraversamenti*, Padova university press, 2019, p. 123-138.

24 Joan de Timoneda, *Farsa de Paliana*, in *Id.*, *Obras*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948, p. 123.

25 L'infanzia è considerata una tappa «particolarmente esposta alle insidie della fascinazione». Ernesto De Martino, *Sud e Magia*, op. cit., p. 40.

attraverso incantesimi. Del resto, si credeva che i neonati fossero particolarmente soggetti al malocchio e alle fatture. L'importanza di queste pratiche per i genitori permette di comprendere il perché della loro strenua sopravvivenza, soprattutto negli ambienti rurali; e mette in questione l'idea dell'acculturazione delle masse popolari, come ha suggerito tra gli altri Jean Wirth²⁶.

A questo tipo di protezione dei neonati appartiene l'uso dei brevi, che ritroviamo anche a teatro. Nella commedia *Il furto* di Francesco D'Ambra, l'uso del breve è l'espedito utilizzato per l'agnizione finale. Il breve era anticamente un involto di stoffa che poteva contenere una reliquia, e recava una preghiera o una formula magica per proteggere i neonati dalle malattie; nella fattispecie si tratta di «un breve al collo» della giovane figlia di Cornelio, creduta morta, e che serviva «contro i bachi²⁷».

La presenza di una mentalità magica la ritroviamo anche attraverso i diversi scongiuri, come quelli di Marta nel IV atto del *Candelaio*: «Alleluia, alleluia, ogni male fuia. Per San Cosmo e Giuliano, ogni male fia lontano. Male male, sfiglia sfiglia va' lontano mille miglia [...] Salve, Regina, guardane da ruina²⁸».

Gli ultimi due passi citati del *Furto* e del *Candelaio* ci consentono di riflettere sul rapporto tra il mondo magico, la religione e la scienza. Il secolo successivo vedrà, con l'introduzione del metodo sperimentale di Galileo e la fisica di Newton, gettare le basi del pensiero scientifico moderno²⁹. Ciò consentirà una netta separazione tra i campi del sapere scientifico e le pratiche magiche. L'astrologia, insegnata ancora nel Cinquecento nelle università, sarà bandita e ben distinta dall'astronomia; così come l'alchimia dalla chimica, per limitarmi a delle discipline che continueranno a essere discreditate sulle scene del Seicento. La medicina, dal canto suo, non ricorrerà a pozioni magiche, come quella prescritta da Callimaco nelle vesti di un falso medico nella *Mandragola* di Machiavelli. La rivoluzione scientifica, all'alba dell'età moderna, relegherà queste discipline, così come i diversi saperi occulti, nella categoria del falso; e i loro adepti saranno tassati di essere ciarlatani. I quali, ciò nondimeno, continueranno a prosperare e ad avere successo financo nei saloni più esclusivi della società, come dimostra il caso del palermitano Cagliostro.

26 Jean Wirth, *Sainte Anne est une sorcière*, Ginevra, Droz, 2003. Lo studioso prende lo spunto dalle sue riflessioni proprio da un'incisione di Hans Baldung Grien in cui si vede Sant'Anna affattare il bambino Gesù.

27 Francesco D'Ambra, *Il furto*, in Aldo Borlenghi (ed.), *op. cit.*, vol. 2, p. 110.

28 Giordano Bruno, *Il candelaio*, in Guido Davico Bonino (ed.), *op. cit.*, vol. 3, p. 249-250.

29 Sulla questione si veda, tra gli altri, Alexander Koyré, *Du monde clos à l'univers infini*, Parigi, Gallimard, 1988.

Magia e religione

Non è stato tuttavia possibile che si compisse lo stesso processo per distinguere nettamente le pratiche religiose – raccomandate, accettate o al limite tollerate dal clero – dalle numerosissime superstizioni; e questo, malgrado la dura repressione del periodo controriformistico, condotta dalla Chiesa romana al fine di mantenere la propria autorità sul sapere ufficiale e il controllo sull'ordine sociale e sulle condotte individuali. La lotta alla magia, da parte del cattolicesimo, trova la sua più dura espressione nelle condanne inquisitoriali (e nel peggiore dei casi nei roghi) di pensatori eterodossi, e nella caccia alle streghe³⁰. Nonostante ciò, attraverso diverse vie – non di rado riconducibili alla simonia – numerose superstizioni si sono perpetuate. Ed è chiaro che, se sono scampate ai roghi inquisitoriali, certo non avrebbero potuto essere facilmente spazzate via dallo spirito illuministico del XVIII secolo³¹.

Anche il teatro comico del Cinquecento porta le tracce, a diversi livelli, di questo conflitto. Non foss'altro che due fra gli autori citati, Giordano Bruno e Giovan Battista Della Porta, ebbero a che fare con i tribunali dell'Inquisizione. Se il secondo fu capace di autocensurarsi³², il primo non mancò di polemizzare satiricamente su certe pratiche religiose al confine con la superstizione. Già alle prime battute del *Candelaio* si fa riferimento alla «benedetta coda de l'asino ch'adorano a Castello i Genoesi³³». Cioè, come chiarisce in nota l'editore della commedia bruniana, «la reliquia dell'asino su cui Gesù avrebbe fatto il suo ingresso a Gerusalemme e conservata nella chiesa di Santa Maria di Castello in Genova, almeno fino al 1797³⁴». A ironizzare sulla vendita delle reliquie, l'autore tornerà ancora alla fine della commedia, con Ascanio che fa riferimento a varie reliquie oggetto di una venerazione superstiziosa nel napoletano³⁵. Mentre nella scena 9 del IV atto, oggetto di riso sono le battute (con un doppio senso osceno) di Marta, che si lamenta per le disattenzioni del marito tutto preso

30 Diverso è il caso della Spagna, e della Catalogna in particolare, per il quale rinviamo al contributo d'Agustí Alcoberro.

31 Per la questione rinvio ancora una volta al prezioso lavoro di Ernesto De Martino sulla magia nel Mezzogiorno.

32 Michel Plaisance, «Dal «*Candelaio*» di Giordano Bruno a «*Lo astrologo*» di Giovan Battista Della Porta», in Silvia Carandini (dir.), *Teatri barocchi*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 285-296: 293.

33 Giordano Bruno, *op. cit.*, p. 149.

34 *Ibid.*, p. 149, n. 5.

35 «ASCANIO: Chi vuol Agnus dei; chi vuol granelli benedetti; chi vuol acqua di S. Pietro Martire, la somenza di S. Gianni, la manna di Sant'Andrea, l'oglio dello grasso della midolla de le canne dell'ossa del corpo di S. Piantorio». *Ibid.*, p. 321.

dagli esperimenti di alchimia. Per questo motivo, non lesina denari per far dire «la messa di S[ant']Elia contro la siccità», e anche «quella di S. Gioachimo ed Anna, la quale è miracolosissima a riunir il marito co la moglie³⁶».

Nella *Sporta*, Alemanno, giovane amante, biasima la madre, avara con lui, e tuttavia prodiga di elemosine ai frati, che le fanno credere «che tutte l'anime di coloro che fanno lor bene escono ogni anno, a' diciasette dì di settembre, di purgatorio³⁷».

Anche Lorenzino de' Medici ironizza sulle pratiche simoniache di certi preti. Nella sua commedia *Aridosia*, il servo Lucido chiede a un prete di prestarsi ad un inganno, che egli aveva escogitato nei confronti dell'avarico Aridosio: confermarli che la sua casa è infestata da spiriti (situazione ereditata dalla *Mostellaria* di Plauto); e assicurarlo che egli riuscirà a schiacciarli dalla sua casa (dove in realtà si nascondono il figlio Tiberio con l'amante Lidia). In un primo tempo il prete rifiuta, scandalizzato poiché questo è secondo lui «un uccellare la religione³⁸». Tuttavia subito dopo, allettato dalla somma di denaro (due scudi) offertagli da Lucido, cambia parere e riesce a trovare anche una giustificazione morale per l'inganno che si presta a compiere. Ne segue una scena comica in cui il prete, Ser Jacopo, parodia un rituale di esorcismo, citando passi latini storpiati delle *Heroides* di Ovidio; per di più, senza rinunciare a sua volta a farsi beffe del credulone Aridosio.

Un'altra beffarda scena di esorcismo la ritroviamo nel primo atto della *Cortigiana* dell'Aretino, in cui lo staffiere Rosso approfitta dell'ingenuità di un pescatore per sottrargli delle lamprede e farlo «mettere alla colonna», cioè farlo esorcizzare³⁹.

Conclusione

Le parodie di rituali magici sono abbastanza diffuse nelle commedie⁴⁰; e se ne capisce bene il perché considerando l'evidente effetto comico che suscitano. In effetti entrambe le tradizioni prese in considerazione, in particolare alla loro nascita, possono essere catalogate come un «teatro auditivo», cioè un teatro che fonda sulla parola il buon esito della rappresentazione (diverso

36 *Ibid.*, p. 248.

37 Giovan Battista Gelli, *op. cit.*, p. 655.

38 Lorenzino de Medici, *Aridosia*, in Aldo Borlenghi (ed.), *op. cit.*, vol. 1, p. 471.

39 Pietro Aretino, *La cortigiana*, in Guido Davico Bonino, *op. cit.*, vol. 2, p. 207-211.

40 Un recente contributo è di Matteo Leta, «La riscrittura parodica del rituale magico in tre commedie del Cinquecento», in Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini (dir.), *Le forme del comico*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2019, p. 96-105.

quindi dalla spettacolarità ricercata attraverso gli apparati e le scenografie del teatro barocco). Da qui la presenza di falsi maghi e zingare che, al pari di servi stupidi – *el bobo* in Spagna –, di pedanti, di scolari e di soldati stranieri fanfaroni, permette sproloqui comici, attraverso l'accumulo disparato di sentenze latine fuori luogo, di battute in lingua straniera (parlate regionali e lingue romanze), e di continue storpiature linguistiche.

A questa preminenza della parola teatrale si affiancherà sempre più il gesto dell'attore professionista. La figura del commediante acquisterà così sempre maggior rilevanza per il successo dello spettacolo, come testimoniano già a metà secolo le riflessioni di Leone de Sommi, e a fine secolo di Angelo Ingegneri. Orbene, le scene di magia forniscono il pretesto ideale per inscenare lazzi, e mettere così in luce le proprie abilità di istrione. In Italia, un chiaro esempio di queste due tipologie di teatro sono la scena 6 del I atto della *Calandria* del cardinale di Bibbiena, una delle prime commedie di inizio secolo, rappresentata nel 1513; e le scene 6 e 7 del terzo atto dell'*Alchimista* di Lombardi, pubblicata all'altro capo del secolo, nel 1583. Nel frattempo è anche nata la Commedia dell'Arte, che erediterà nei suoi lazzi la comicità derivante da queste credenze magiche e le porterà in giro per l'Europa.

Concludo con una piccola valutazione sul valore della presenza della magia. L'elemento magico, evocato così di frequente nelle scene comiche cinquecentesche in Italia e in Spagna, continuerà a essere presente nel secolo successivo⁴¹ (e non solo nelle commedie); acquistando peraltro sempre maggiore importanza all'interno dell'intrigo nelle tre grandi tradizioni teatrali della prima modernità. Si pensi, per citare solo gli autori più noti, alla *Tempesta* di Shakespeare, al *Mágico prodigioso* di Calderón, o all'*Illusion comique* di Corneille. Invero, nelle opere del periodo

41 Diversi canovacci della Commedia dell'Arte fanno riferimento a lazzi basati su credenze magiche. Nelle *Metamorfosi di Pulcinella* l'intrigo stesso si basa sulla credenza del Dottore che, rivolto alle figlie, «dice che per via d'astrologia ha compreso che i due figli d'un gran re delle Indie devono venire a sposarle». Luigi Fassò (ed.), *Teatro dialettale del Seicento: Scenari della commedia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1979, p. 247. Inoltre, Pulcinella si presenta alla casa del Dottore travestito da statua e da mummia, per poter far da intermediario fra gli innamorati e le due figlie; le quali, spaventate, strillano facendo accorrere il padre che «le tratta da spiritate per tre volte», prima di scoprire il travestimento. *Ibid.*, p. 250. Per quanto riguarda la commedia spagnola, Rinaldo Frolidi, accogliendo l'idea che «el teatro de magia es un producto del siglo XVII que se ha convertido en el género dominante en el primer setecientos», ha segnalato un antecedente di questa tradizione nel *Ganso de oro* di Lope de Vega: commedia in cui «la nota dominante [...] es el elemento mágico», e che vuole essere «un espectáculo eminentemente popular como serán precisamente las llamadas «comedias de magia»». «El *Ganso de oro* de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de Magia», in *Comedias y comediantes*, *op. cit.*, p. 133-141: 134, 139 e 140.

successivo, la funzione dell'elemento magico sarà differente a seconda dell'autore e della *pièce*; cambierà pertanto, a seconda dei casi, il significato e il valore della sua presenza. Quello che qui ci importa sottolineare è che, nonostante la fortuna del razionalismo cartesiano a partire dal secolo successivo, non si affievolirà la permanenza di una mentalità magica, e di un gusto, o per lo meno di una curiosità verso l'universo magico. Questa inclinazione per la magia richiede un approccio meno severo delle fredde analisi di stampo razionalistico; e uno sguardo antropologico più attento. Che si tratti di un bisogno, o comunque di un aspetto intrinsecamente umano, lo attesterebbe la sua presenza financo negli spiriti più «illuminati». Esempio, da questo punto di vista, è il sogno che Cartesio attribuisce a un «mauvais esprit» la notte del 10-11 novembre 1619, cioè nel giorno stesso in cui dichiara di aver trovato «les fondements d'une science admirable⁴²».

Ben lungi dall'*homme machine* di La Mettrie, l'essere umano è soprattutto un *homo religiosus*; ancorchè professi un razionalismo intransigente, e conduca una vita sotto l'egida del più crudo materialismo, non cesseranno in lui gli aneliti verso il sovrannaturale o le peregrinazioni mentali nell'universo dell'irrazionale. Questo perché, come ha scritto Clifford Geertz, l'uomo è un animale imperfetto: all'animale biologico, che porta in sé le informazioni genetiche, si affianca l'essere sociale, con il suo carico di informazioni «culturali⁴³», di cui fanno parte anche credenze e superstizioni.

È anche in questa prospettiva che si potrebbe spiegare la pervasiva presenza del magico nella realtà, e di riflesso nel teatro del Rinascimento. Anche se sulle scene sarà frequentemente oggetto di critica e chi ricorre a essa tacciato di essere credulone, cionondimeno le pratiche magiche continueranno ad affascinare gli spettatori. Se non altro, proprio sulla scena, specchio del Gran Teatro del Mondo, consentiranno di apportare una sfumatura estetica allo scialbo vissuto quotidiano; a esistenze che così si tessono, per dirla con parole di Prospero, della stessa stoffa dei sogni.

42 René Descartes, *Olympiques*, dans *ID, Œuvres philosophiques*, tome I, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 52.

43 Clifford Geertz, *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, 1987, p. 73-98.

Riferimenti bibliografici

OPERE

- Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, Torino, Utet, 2013.
- Aldo Borlenghi (ed.), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Rizzoli, 1959, 2 vol.
- Nino Borsellino (ed.), *Commedie del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1962-1967, 2 vol.
- Gian Maria Cecchi, *Commedie*, Milano, Sonzogno editore, 1883.
- Guido Davico Bonino (ed.), *Il teatro italiano II. La commedia del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1977-78, 3 vol.
- René Descartes, *Olympiques*, dans ID, *Œuvres philosophiques*, tome I, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 52-63.
- Luigi Fassò (ed.), *Teatro dialettale del Seicento: Scenari della commedia dell'arte*, Torino, Einaudi, 1979.
- Siro Ferrone (ed.), *Commedie dell'arte*, Milano, Mursia, 1985.
- Alfredo Hermenegildo (ed.), *Teatro renacentista*, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- Lope de Rueda, *Eufemia. Armelina. El deleitoso*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.
- Lope de Rueda, *Pasos completos*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
- Ruzante, *Teatro*, a cura di Ludovico Zorzi, Milano, Einaudi, 1969.
- Joan de Timoneda, *Obras*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1948.

STUDI

- Julio Alonso Asenjo, «El nigromante en el teatro prelopista», in Teresa Ferrer Valls e Nel Diago (dir.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, Universidad de Valencia, 1991, p. 91-108.
- Peter Burke, *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York, Harper and Row, 1978.
- Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale* (1958), Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Ernesto De Martino, *Sud e Magia*, (1959) Milano, Feltrinelli, 2001.
- Rinaldo Froldi, «El ganso de oro de Lope de Vega: un uso temprano de comedia de Magia», in T. Ferrer Valls e N. Diago (dir.), *Comedias y comediantes: estudios sobre el teatro clásico español*, Universidad de Valencia, 1991, p. 133-141.
- Clifford Geertz, *The interpretation of cultures* (1973), trad. it. *Interpretazione di culture*, Bologna, il Mulino, 1987.
- Alexander Koiré, *Du monde clos à l'univers infini* (1962), Parigi, Gallimard, 1988.
- Matteo Leta, «La riscrittura parodica del rituale magico in tre commedie del Cinquecento», in Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini (dir.), *Le forme del comico*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2019, p. 96-105.
- Antonia Liberto, ««Dare la ventura»: scene di chiromanzia in età moderna tra editoria popolare e spettacolo di piazza», *Sigma*, IV, 2020, p. 699-719.

Michel Plaisance, «Dal «Candelaio» di Giordano Bruno a «Lo astrologo» di Giovan Battista Della Porta», in S. Carandini (dir.), *Teatri barocchi*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 285-296.

Vincenzo Reina Li Crapi, «Rappresentazioni drammatiche (e aporie) della libertà in Shakespeare (*Hamlet*), Calderón (*La vida es sueño*) e Corneille (*Le Cid*)», in Alessandra Munari, Elisabetta Selmi, Enrico Zucchi (dir.), *Testi, tradizioni, attraversamenti*, Padova university press, 2019, p. 123-138.

Peter Russel, «La magia, tema integral de La Celestina», in Santiago López-Ríos Moreno (dir.), *Estudios sobre «La Celestina»*, Madrid, Istmo, 2001, p. 281-311.

Jean Wirth, *Sainte Anne est une sorcière*, Ginevra, Droz, 2003.