

IRENE CHIRICO

Il comico nella trattatistica del secondo Cinquecento: Aristotele in discussione

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

Il comico nella trattatistica del secondo Cinquecento: Aristotele in discussione

Nel corso del Cinquecento una generazione di scrittori di formazione umanistica elaborò un modello d'avanguardia di commedia, nel quale la classicità rimaneva sedimentata non più come debito sostanziale, ma come suggestione e valore di riferimento. Fiorì allora una congerie di trattati, veri e propri esami e riesami, prove e riprove di forme del riso sempre più complesse e sofisticate. Già fin dal 1524 Machiavelli nel «Dialogo intorno alla nostra lingua» assegnava al comico una funzione sociale ed etica. Ma l'autentica novità rispetto al dettato aristotelico dominante può essere considerata la riflessione sulle forme del teatro e in particolare del comico, realizzata da Giovan Battista Giraldi Cinzio, non tanto col «Discorso» del 1554, ma piuttosto col manoscritto ferrarese nel quale l'autore approfondisce le sue tesi, incentivando il superamento delle norme aristoteliche. Prima e dopo l'ampia riflessione del Cinzio, una serie di indicazioni vanno considerate preparatorie o evolutive. E penso a tutta la fioritura di trattati sul tema, che intorno al lavoro più famoso di Cinzio si vennero pubblicando: tra gli altri, il trattato sulla commedia di Bernardino Pino (ca. 1530-1601) o il trattato «Della poesia rappresentativa...» (1598) di Angelo Ingegneri che, a chiusura di secolo, consacra quasi il canone della continua evoluzione della commedia nel necessario adeguamento ai tempi.

Dell'arte poetica la *Poetica* aristotelica costituisce, come è noto, il primo sistematico e analitico trattato pervenutoci dall'antichità. Essa ha esercitato attraverso i secoli notevoli influssi in sede di critica letteraria, ricchi di importanti quanto articolate rivisitazioni che, tuttavia, recano in sé l'impronta di alcune felici intuizioni critiche tutte rintracciabili nell'opera dello Stagirita. Dal positivismo all'idealismo fino allo strutturalismo, evidente è il loro debito verso il trattato aristotelico, soprattutto in termini di gusto estetico, debito talvolta in parte celato sotto il velo della umanistica tecnica della *imitatio* – quella che con più moderno termine si definisce del ri-uso. La ragione della duratura, direi quasi imperitura, sopravvivenza delle teorie artistiche contenute nelle *Poetica* aristotelica credo sia da rintracciarsi innanzitutto nella sua straordinaria capacità di adeguamento ai tempi, nella sua stessa intrinseca natura recante il germe del rinnovamento delle teorie artistiche. Per meglio comprenderlo sia sufficiente la circostanza che lega questo trattato alla situazione nella quale esso viene concepito: quella scolastica, della scuola peripatetica appunto. Si tratta, in effetti, «quasi di appunti per un corso di lezioni», anche se disposti «in una trama lungamente meditata e saldamente congegnata»¹. Un congegno, tuttavia, che palesa assieme alla «vivezza», anche le «disuguaglianze del discorso parlato»², le quali denunciano il carattere provvisorio, o per lo meno di *work in progress*, per così dire, di ogni «discorso parlato». La sensazione che si ricava rispetto alla teoria dell'arte come mimesi poetica, alla sua giustificazione naturalistica, alla definizione dei caratteri della tragedia, del racconto e dell'epica, fino alla teoria della lingua e del linguaggio poetico, ai criteri guida della valutazione delle opere poetiche, è che le idee qui espone non tendono a cristallizzarsi in un sistema definito e immutabile, ma si aprono, al contrario, ad un continuo adeguamento e rinnovamento, pur tenendo saldi alcuni concetti fondamentali, come quello, ad esempio, dell'arte (della poesia) come mimesi della realtà, recante *in se ipsa* la tensione a superare la realtà stessa, divenendo «attività teoretica [...] più elevata della storia», perché «la poesia espone [...] una visione del generale, la storia del particolare», dove «generale», secondo la definizione aristotelica, significa, «a quale tipo di persona tocca di dire o fare quei tali tipi di cose secondo il verosimile o il necessario»³. Una teoria dell'arte come mimesi che non contrasta assolutamente con quella moderna dell'arte come creazione, in quanto, come spiega sempre

¹ ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di Carlo Gallavotti, Milano, Mondadori, 1974, p. IX.

² Ivi, p. X.

³ Ivi, pp. 31-33.

Aristotele nella *Metafisica* (VI 8-9) a proposito della creazione di una sfera di bronzo, l'artista "fa" (ποίηῖν) l'opera adoperando elementi che esistono in natura, rivendicando l'autonomia dell'arte, esposta con chiarezza nel capitolo 25 del trattato, nel quale lo Stagirita si mostra davvero precursore della distinzione tra le arti, ognuna con proprie norme e regole, ripresa e precisata dagli umanisti.

Va rilevato che il trattato aristotelico si concentra soprattutto su alcuni generi, quali la tragedia e l'epica, sottolineando tuttavia che anche la commedia è «attività imitativa»⁴, e rintracciando per la tragedia e la commedia un'unica origine: «Derivava la sua origine dall'improvvisazione, non solo la tragedia, ma anche la commedia»: da quella, appunto dei corifei che intonavano il ditirambo⁵. Racconti brevi e linguaggio ridicolo sarebbero state caratteristiche anche della tragedia, solo che questa col tempo acquistò nobiltà perdendo l'impronta satirica e definendo i propri caratteri, mentre la commedia restò «imitazione di soggetti vili, ma non sul piano di una totale malvagità, sibbene del brutto»⁶. Il ridicolo resta il suo elemento, inteso come difetto e deficienza, ma «non doloroso né esiziale, come per l'appunto la maschera buffa è qualcosa di brutto e sgraziato che non desta sofferenza»⁷. Ma se della tragedia si conoscono «quelli che furono i mutamenti», non così è per la commedia «perché non era apprezzata». Solo quando essa «cominciò ad avere certe sue strutture [...] ci furono poeti e se ne tramandano i nomi»⁸. In effetti, Aristotele, dopo avere annunciato una trattazione sulla commedia⁹, passa a definire la tragedia, di fatto ritornando sulla commedia solo per utilizzarla come termine di paragone, comparativamente di minoranza, con la tragedia. Così che, ad esempio, discutendo dei caratteri del racconto tragico puntualizzerà che «costruito il racconto di propria fantasia, i poeti comici vi introducono poi quei nomi che càpitano»¹⁰, rendendo in tal modo la narrazione meno credibile perché meno possibile. Della commedia Aristotele, dunque, non discute in maniera argomentata come per la tragedia. Sappiamo da anticipazioni sparse nella *Poetica* che essa «si propone di raffigurare uomini peggiori di come esistono realmente»¹¹, che impiega gli stessi mezzi della tragedia (canto, danza e metro)¹²; che ad Omero è possibile attribuire il suggerimento delle strutture della commedia, «quando in maniera drammatica rappresentò il ridicolo», nel *Margite*, appunto¹³. Conosciamo qualcosa anche sulla sua origine, ma soprattutto si definisce come piacere specifico prodotto dalla commedia quello della risoluzione positiva, felice di azioni sciagurate: «è lì che, se i personaggi della trama sono anche i più fieri avversari come Oreste ed Egisto, alla fine se ne vanno rappacificati e non c'è uccisione di nessuno per mano di nessuno»¹⁴. Nulla di più, se non in chiusa del trattato l'annuncio, già anticipato precedentemente in *Poetica* 6,1, della trattazione della commedia, probabilmente in un secondo libro della *Poetica*, per noi perduto. Ora, l'assenza di una sistematica trattazione del genere comico, o più in generale del comico, ha senza dubbio contribuito ad un processo di continuo adeguamento e adattamento dell'idea stessa di comico, soprattutto nella sua performance letteraria, cioè nel suo costituirsi come genere. Se non che la circostanza che proprio Aristotele nel *De partibus animalium*

⁴ Ivi, p. 3.

⁵ Ivi, p. 15.

⁶ Ivi, p. 16.

⁷ Ivi, p. 17.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 19.

¹⁰ Ivi, p. 33.

¹¹ Ivi, p. 7.

¹² Ivi, p. 5.

¹³ Ivi, p. 13.

¹⁴ Ivi, p. 45.

673a riconosca che tra gli animali «soltanto *l'uomo ride*»¹⁵ – addirittura ravvisando nel riso l'emersione dell'umanità nei neonati, che ridendo quaranta giorni dopo la nascita solo allora verrebbero riconosciuti come esseri umani – ed esami nel capitolo XI del III libro della *Retorica* le caratteristiche della comicità espresse attraverso il linguaggio (gli *asteia* appunto, cioè le espressioni brillanti, eleganti o urbane), è chiaro segno che il comico, la commedia, il riso non sono concepiti in modo negativo, come sarà invece dal pensiero cristiano e dalla Scolastica medievale¹⁶.

Senza dubbio, tuttavia, i pochi elementi sulla teoria del comico contenuti nella *Poetica* detteranno le caratteristiche del genere anche in Occidente soprattutto a seguito delle versioni e commenti dell'opera dello Stagirita, iniziati in epoca umanistica con Giorgio Valla (Venezia 1498), Alessandro de' Pazzi (Venezia 1536), Francesco Robortelli (Firenze 1548), fino Pietro Vettori (Firenze 1560), Lodovico Castelvetro (Vienna 1570), Alessandro Piccolomini (Venezia 1575), per citare le più importanti.

E tuttavia, già nel 1524 (volendo qui accettare la datazione che, da ultimo, ha con convincenti e filologicamente argomentate dimostrazioni riproposto Paolo Trovato¹⁷) un autore, che aveva pratica di scrittura comica, anzi aveva con la *Mandragola* composto già nel 1519 circa il capolavoro del teatro comico rinascimentale, poneva l'accento proprio sul fine della commedia, sul quale la posizione di Aristotele non è del tutto chiara, se si esclude la sua idea generale della poesia come diletto e produttrice di piacere, ovviamente eticamente orientato. Senza volere qui entrare nella accesa discussione relativa non solo alla datazione dell'opera, ma anche alla sua attribuzione (certa appare ormai, sempre sulla scia di Trovato, quella machiavelliana), mi preme sottolineare come nel *Discorso intorno alla nostra lingua*, quasi a chiusa della drammatizzazione del dialogo del suo autore con Dante sulla necessaria fiorentinità della lingua italiana letteraria, sia possibile rintracciare una sorta di digressione sulla commedia che a ragione si è detto «vale per sé sola una storia del teatro italiano»¹⁸. Così a proposito della efficacia di una scrittura che utilizzi la lingua patria, cioè il fiorentino contemporaneo, Machiavelli esordisce:

di questa sorte sono le commedie, perché, ancora che il fine d'una commedia sia proporre uno specchio d'una vita privata, nondimeno il suo modo del farlo è con certa urbanità et termini che muovino riso, acciò che gli uomini correndo a quella dilettezza, gustino poi l'esempio utile, che vi è sotto. Et perciò le persone comiche difficilmente possono essere persone gravi, perché non può esser gravità in un servo fraudolente, in un vecchio deriso, in un giovane impazzato d'amore, in una puttana lusinghiera, in un parasito goloso; ma ben risulta da questa composizione d'uomini effetti gravi e utili alla vita nostra. Ma perché le cose sono trattate ridicolosamente, conviene usare termini e motti che facciano questi effetti, i quali termini, se non son proprii, e patrii, dove sieno soli, interi e noti, non muovono né posson muovere; donde nasce, che uno che non sia toscano non farà mai questa parte bene¹⁹.

Nel prosieguo dell'argomentazione il discorso volgerà alla critica dei *Suppositi* dell'Ariosto che, composti «in stile ornato, ed ordinato» sono, tuttavia, privi di «sali», perché al loro autore non

¹⁵ ARISTOTELE, *Le parti degli animali*, introduzione, traduzione e note a cura di Andrea Carbone, Milano, BUR, 2002, p. 355.

¹⁶ Cfr. JACQUES LE GOFF, *Ridere nel Medioevo e Il riso nelle regole monastiche dell'Alto Medioevo*, in *I riti, il tempo, il riso. Cinque saggi di Storia Medievale*, Roma-Bari, GLF Editori Laterza, 2003.

¹⁷ PAOLO TROVATO, *Discorso intorno alla nostra lingua*, in *Enciclopedia machiavelliana*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2014, vol. I, pp. 458-469: 464-466.

¹⁸ CARLO DIONISOTTI, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967, p. 101.

¹⁹ NICCOLÒ MACHIAVELLI, *Discorso intorno alla nostra lingua*, introduzione, edizione e commento di Paolo Trovato, Libreriauniversitaria.it, 2014 (ristampa dell'edizione di Padova, Antenore, 1982).

piacevano i «motti ferraresi», ma soprattutto egli non conosceva i motti fiorentini, da qui l'impossibilità per i non fiorentini di produrre commedie divertenti. In definitiva, i "sali" di una commedia attengono in effetti all'uso linguistico, o meglio e nel caso in esame, all'utilizzo di una lingua, il fiorentino appunto, al posto di un'altra che quei "sali" non contiene, o meglio non è in grado di esprimere. Ma questi "sali" possono ben corrispondere a quegli *asteia* dei quali discuteva Aristotele nella *Retorica*, quelli che, non a caso, anche nel passo di Machiavelli, hanno carattere di *urbanitas*, atta però a muovere il riso, registrandosi qui una sorta di esplicitazione amplificativa rispetto alla esposizione aristotelica. Non solo, ma il piacere al quale si ferma Aristotele rintraccia qui il suo fine: l'utile, appunto, diventa il fine del diletto, un utile spiegabile in termini etici e sociali, perché «da questa composizione di uomini», uomini affatto "gravi", risultano «effetti gravi e utili alla vita nostra». Insomma, il felice finale della commedia non esimerà lo spettatore a riflettere sulla vita, anzi, addirittura, essa produrrà effetti "gravi", importanti per la vita degli uomini: leggerezza non è sinonimo di superficialità, e Machiavelli sulla scorta della lezione boccacciana lo sapeva molto bene!

Lo "specchio d'una vita privata", d'altra parte, diventava, proprio al pari della esemplarità dei grandi personaggi (nobili e, direi, pubblici) della tragedia, esempio dal quale trarre insegnamento utile a tutti: anche la narrazione comica, dunque, assumeva quel carattere di esemplarità paideuticamente orientato, che era stato riconosciuto fin dall'antichità alla tragedia.

È, tuttavia, con il trattato giraldiano (*Discorsi intorno al comporre de' romanzi, delle comedie e delle tragedie*), pubblicato per la prima volta a Venezia, presso Giolito, nel 1554 che il dibattito cinquecentesco sul genere comico entra nel vivo della più generale discussione sui generi letterari, sempre in costante dialettica tra tradizione e innovazione. Va evidenziato che la riflessione teorica del Cinzio fonda le proprie argomentazioni sulla stessa prassi letteraria, sede anche di verifica degli approdi teorici, nella consapevolezza della loro provvisorietà, dettata dal loro stesso inverarsi in contesti spazio-temporali diversi, al punto che l'unica certezza normativa è proprio l'instabilità della norma, nel suo continuo adattamento ai tempi. Sebbene pubblicati nel 1554, i *Discorsi intorno al comporre* erano già completi nel 1543, 20 aprile 1543 è la data in calce al testo, che denuncia la volontà dell'autore di indicare l'effettiva data di composizione del trattato (accetto le argomentazioni a sostegno di tale datazione esposte da Susanna Villari nella sua edizione del trattato giraldiano²⁰), in anticipo, pertanto, rispetto ai trattati di Robortello (1548) e del Maggi (1550) di commento alle teorie aristoteliche sui generi teatrali²¹. Va detto che esso «fu concepito in concomitanza con i problemi derivanti dalle prime esperienze dell'autore come tragediografo»²², sulla scorta, dunque, della composizione delle *Orbecche*, la *Didone*, l'*Altile* e la *Cleopatra*, già composte nel 1543. Esso, quindi, rappresenta un «sostegno della validità di scelte poetiche già sperimentate con successo e perciò degne di trovare opportuna codificazione in sede teorica»²³. Dal 1543 al 1554 l'autore continuò probabilmente a lavorarci, non smettendo nemmeno dopo la pubblicazione del

²⁰ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, a cura di Susanna Villari, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, pp. XI-XIX.

²¹ La lezione aristotelica era nota anche attraverso i commenti latini della *Poetica* (FRANCESCO ROBORELLO, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florentiae, Laurentius Torrentinus, 1548; VINCENZO MAGGI, BARTOLOMEO LOMBARDI, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*, Venetijs, in officina Erasmiana Vincentij Valgrisi, 1550; GIULIO CESARE SCALIGERO, *Poetices libri septem*, Lyon, apud A. Vincentium, 1561) e lo sarà ancor di più con i volgarizzamenti (LODOVICO CASTELVETRO, *Poetica di Aristotele vulgarizzata*, Vienna, per Gaspar Stainhofer, 1570; ALESSANDRO PICCOLOMINI, *Il libro della Poetica di Aristotele*, Siena, per Luca Bonetti, 1570).

²² Ivi, p. XII.

²³ Ivi, p. XVI.

1554, come testimoniano le aggiunte autografe dell'esemplare ferrarese CL. I 90, che doveva servire ad una riedizione, mai avvenuta, del trattato, e che oggi è possibile leggere nell'edizione di Susanna Villari. Va ancora sottolineato l'atteggiamento col quale Giraldi affronta l'intera riflessione soprattutto relativa agli elementi normativi e strutturali non solo della commedia e della tragedia, ma anche del romanzo. Infatti, è proprio nel *Discorso sui romanzi*, in apertura, dunque, dell'edizione del 1554 e quindi quasi con intento programmatico, che l'autore afferma «la volontà di prescindere da questioni teoriche, filosofiche, linguistiche assai dibattute»²⁴, in nome di una continua ricerca di “novità” nell'*inventio*, nella *dispositio* e nell'*elocutio*, consapevole che ogni legge è derogabile, muovendosi spesso in autonomia rispetto alle regole del genere contenute nella *Poetica* aristotelica. Persino sul concetto di verosimile si assiste ad un allontanamento, o ampliamento, dell'idea aristotelica di verosimile, talché anche il favoloso o il meraviglioso può dare un'impressione di veridicità, rendendo credibili mito e leggende, se «consolidati dalla tradizione»²⁵, nella contezza, sulla scia del Bembo²⁶, che i modelli più che essere imitati vanno emulati²⁷. Senza dubbio, la *Poetica* aristotelica rimarrà autorevole riferimento, ma senza mai essere condizionante: essa dovrà sempre fare i conti con la prassi, che è quanto dire con il mutare dei tempi, cioè della società, della cultura, dell'etica. Ciò che resta centrale rispetto al pensiero aristotelico è, senza dubbio, la finalità educativa non tanto del testo teatrale, quanto della rappresentazione teatrale che, nell'uso di elementi extralinguistici e, direi, extra letterari può potenziare il suo fine paideutico, ma soprattutto “educare” un pubblico più vasto della ristretta cerchia di coloro che sanno: che sanno leggere e scrivere appunto. Tutto il resto, invece, è soggetto a continue modifiche. D'altra parte, non era sfuggito ai contemporanei la presa di distanza del Cinzio dal testo aristotelico, se egli è costretto a difendersi, nella lettera sulla *Didone*²⁸, da un innominato detrattore che lo accusava del mancato rispetto dei precetti aristotelici, anche se con riferimento alle tragedie. Il *Discorso intorno al comporre delle comedie et delle tragedie*, in effetti e proprio come il titolo sembra suggerire, inizia, e per buona parte si sviluppa, con una trattazione che accomuna innanzitutto tragedia e commedia in quanto generi simili. «Hanno [...] tra lor commune la comedia et la tragedia l'imitare una attione, ma sono differenti: che quella imita la illustre et reale, et questa la popularesca et civile. Et però fu detto da Aristotele che la comedia imitava le attioni peggiori. Non che ci volesse significare che imitasse le vitiose e ree, ma le meno illustri, le quali sono peggiori, quanto alla nobiltà, se si conferiscono con le reali»²⁹, dove a fare la differenza è la diversa ambientazione sociale dei due generi, senza soffermarsi sulle caratteristiche aristoteliche del comico, cioè il brutto e il ridicolo. Non solo, nel prosieguo del discorso la commedia è del tutto assimilata alla tragedia nell'essere ad entrambe essenziale per essere «belle» «da debita grandezza»³⁰, cioè il giusto tempo di rappresentazione (indicando per la commedia non meno di tre ore e per la tragedia non meno di quattro³¹), che vedrà il racconto tragico passare dalla felicità all'infelicità e quello comico «dalle turbe et dai travagli alla pace et alla tranquillità»³².

²⁴ Ivi, p. XX.

²⁵ Ivi, p. XXVI e I 32.

²⁶ Cfr. *Le epistole «de imitatione» di Gianfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, a cura di Giorgio Santangelo, Firenze, Olschki, 1954, pp. 39-61.

²⁷ Cfr. GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, cit., I 372, 374.

²⁸ Cfr. ID., *Carteggio*, a cura di Susanna Villari, Messina, Sicania, 1996, p. 55 (lettera 23).

²⁹ ID., *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, cit., II 5.

³⁰ Ivi, II 6.

³¹ Ivi, II 8.

³² *Ibidem*.

Sono riflessioni che non sembrano derivare dalla considerazione di netta inferiorità del genere comico rispetto a quello tragico, che è invece presente, anche in modo esplicito, nella *Poetica* aristotelica. Insomma, se anche in Cinzio il procedimento argomentativo è su base comparativa, dei due termini di paragone, tragedia e commedia, la seconda non è termine di minoranza. In Cinzio, anzi, si esaltano gli elementi di affinità, quasi ad elevare il comico al rango del tragico, così che entrambi imitano la realtà «col parlar suave, cioè col verso»³³, sebbene la commedia, «ne' nostri tempi», non adoperi, a differenza della tragedia, il canto e il movimento del corpo»³⁴. «Ne' nostri tempi», appunto, diversamente da quanto afferma Aristotele per la commedia dei suoi tempi: a riprova di un genere che muta e, con esso, le norme che lo governano, che non sono più quelle aristoteliche. Ma ciò che nella riflessione giraladiana eleva di rango la commedia, equiparandola alla tragedia, è la circostanza che esse «hanno anco commune il fine [...] però che amendue intendono ad introdurre buoni costumi», con una diversità: la commedia «è senza terrore et senza commiserazione [...] la tragedia, o sia di fin lieto o d'infelice, col miserabile et col terribile purga gli animi da' viti et gl'induce a buoni costumi»³⁵. Ed è proprio quell' *anco* iniziale l'indizio che induce il lettore del *Discorso* a considerare di pari valore letterario ed etico il comico e il tragico. Il discorso procede, poi, attribuendo alla commedia le caratteristiche della favola che Aristotele elenca parlando della tragedia, senza più porre un netto confine tra narrazioni tratte dalla storia, e per questo più credibili, caratterizzanti, secondo Aristotele, la tragedia, e narrazioni inventate dal poeta, che sarebbero della commedia, i cui soggetti sono uomini privati dei quali «si possono fingere gli avvenimenti privati»³⁶. Viene, dunque, meno anche questa distinzione aristotelica, in linea, d'altra parte, con il rilievo che non sempre la tragedia ha fine infelice, ma può essere anche «di fin lieto». Dichiarazioni che sono in aperto contrasto con quanto dichiarato nella *Poetica* aristotelica, dichiarazioni sulle quali Cinzio insisterà, sottolineando che il fine «lieto» della tragedia «è molto conforme al fine comico»³⁷. D'altra parte, «anchora che la attione comica sia di persone umili, ha non nondimeno anch'ella <in sé del> meraviglioso, come ve <n'ha> la tragedia»³⁸ è un'altra affermazione tesa a dare dignità al genere comico. E su questa scia procede anche il discorso relativo alle «parti» della commedia (prologo, episodi, esodo, coro) che sono assimilate a quelle della tragedia, in un procedimento che, come accade di frequente, traccia un *excursus* del genere anche relativo agli autori latini, già portatori di innovazioni come, ad esempio, quelle del prologo, «separato dalle altre parti della commedia» presso i Romani³⁹; innovazioni, quelle derivate dal teatro latino, che, sia pure non rispondenti alla *Poetica* aristotelica, Cinzio accoglie positivamente, assumendo dai latini il coraggio della sperimentazione, evidenziato già da Orazio che elogia i latini «che era<n ar>diti di lasciare le v<estigia> greche»⁴⁰. Un coraggio nella sperimentazione che lo condurrà ad accettare il nuovo genere, affermatosi poi nel Seicento: il tragicomico, appunto, realizzato già da Plauto nell'*Amphitrione*⁴¹. Insomma, il testo aristotelico è continuamente confrontato con la tradizione latina ma anche con i contemporanei e soprattutto con la prassi

³³ Ivi, II 10.

³⁴ Ivi, II 11.

³⁵ Ivi, II 16.

³⁶ Ivi, II 20.

³⁷ Ivi, II 39.

³⁸ Ivi, II 40.

³⁹ Ivi, II 247.

⁴⁰ Ivi, II 164. Cfr. QUINTO ORAZIO FLACCO, *Ars poetica* 288: «vel qui praetextas vel docuere togatas».

⁴¹ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorsi intorno al comporre rivisti dall'autore nell'esemplare ferrarese Cl. I 90*, cit., II 167.

scrittoria dell'autore stesso, in un procedimento argomentativo, discorsivo direi, che evita sempre di assumere posizioni di arroccamento su questo o quell' argomento, salvo alcuni giudizi, tendenti ad un utilizzo della *Poetica* di Aristotele, ma anche dell'*Ars poetica* di Orazio, che piuttosto che consacrarne e cristallizzarne la perenne validità, è piegato a sostegno di scelte non sempre in linea con i canoni aristotelici. La lezione classica diventa piuttosto richiamo al senso, e sentimento, di misura ed equilibrio, un invito al confronto, interlocutorio, e sempre dialettico. La convinzione dell'innegabile validità del comico, della potenza edificante del riso, anche quando (e soprattutto) è dissacratorio, si evince chiaramente, quasi ad epigrafe, in chiusa del *Discorso*: «che il comico non si metta il riso innanzi et il tragico il pianto per suo fine»⁴²: la commedia non si caratterizza solo e unicamente per la capacità di far ridere, in quanto gli autori di commedie «qualunque volta hanno mosso riso nella scena [...] con modi sconci et sozzi, con cose impertinenti, con atti et parole dishoneste [...] par loro c'habbiano acquistata [...] lode», ed invece gli autori che seguono il criterio del solo riso «non mirano né a decoro, né a costume, né a cosa altra alcuna, ch'ad honesta attione appartenga»⁴³. In tal modo anche la commedia si nobilita al pari della tragedia, perché la messa in scena di “scherzi e motti” che provocano il riso nelle commedie serve «per introdurre negli animi [...] buoni costumi, perché [...] lo spettatore cerca di non incorrere in cosa tale per essere schernito, et se forse vi si vede incorso, se ne astiene, onde avviene che così purga la commedia gli animi col riso, come gli purga la tragedia col terribile et col compassionevole»⁴⁴: Terenzio, tra gli antichi, Ariosto e soprattutto Ercole Bentivoglio (dedicatario del *Discorso*), tra i contemporanei, sono campioni di questa *declinazione* del comico “nobile” componimento «specchio / di natural costumi, imitazione / del viver nostro, imagine del vero»⁴⁵.

Anche in Cinzio l'attenzione all'impatto sociale del genere comico è particolarmente presente. Per realizzare il proprio fine sociale la commedia deve indurre gli spettatori a riflettere su ciò che ha provocato ilarità e riso, solo così essa realizzerà il fine che le è proprio. È così che Bernardino Pino da Cagli (1525 ca.-1601)⁴⁶ nella sua *Breve considerazione intorno al componimento de la commedia de' nostri tempi*, composta nel 1572 e pubblicata come prefazione e recensione alla *Erofilomachia* di Sforza Oddi⁴⁷, evidenzierà gli aspetti moralistici, logocentrici, fino ad essere antiteatrali, che la commedia deve possedere per potersi conciliare anche con il generale clima culturale post tridentino, smorzando i suoi elementi più volgari, più vili, appunto. Egli ritorna sulla lezione della *Poetica* aristotelica precisando che la viltà della commedia non implica vizio e peccato, che essa giova «col mezzo del ridicolo»⁴⁸ come insegna l'*Andria* di Terenzio che rappresenta «i gentili costumi di Panfilo, l'amore veramente paterno di Simone, la prudenza di Cremete, il costante e sincero amore di Carino»⁴⁹, perché «È vero che la commedia, come dice Aristotile nella *Poetica*, è [...] imitazione di persone più vili. Ma è vero ancora, come il medesimo autore soggiunge, [...] “non secondo ogni

⁴² Ivi, II 249.

⁴³ Ivi, II 250.

⁴⁴ Ivi, II 251.

⁴⁵ ERCOLE BENTIVOGLIO, Prologo de *Il geloso*, Venezia, Gabriel Giolitto de Ferrari, 1544, ma il topos risale a Cicerone come ci informa ELIO DONATO, *de com.* 5, 1.

⁴⁶ Cfr. MARZIA PIERI, *Bernardino Pino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 83, 2015.

⁴⁷ Cfr. BERNARDINO PINO DA CAGLI, *Breve considerazione intorno al componimento de la commedia de' nostri tempi*, in *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, Bari, Laterza, 1970, II, pp. 629-649.

⁴⁸ Ivi, p. 632.

⁴⁹ *Ibidem*.

vizio o difformità, ma di quella bruttezza da cui nasce il ridicolo»⁵⁰. Della definizione Bernardino Pino fornisce una spiegazione che poggia sul significato da lui attribuito a φαυλότερος, «che vuol dire uomini più vili e più bassi, ma di persone in comparazione di quelle che sono introdotte nella tragedia, [...] principi e regi et altre persone de grandissimi stati», mentre «nella comedia introducendosi uomini di umile condizione, come sono gentiluomini e cittadini privati i quali, se bene non sono di stirpe regia e di sangue illustre, possono nondimeno essere uomini da bene et assai virtuosi, come tali si descrivono appresso Terenzio Simone e Cremete, Carino e Panfilo»⁵¹. Insomma, ancora una volta Aristotele è piegato, adattato alla temperie culturale che produce i testi comici: anche per Bernardino Pino la prassi scrittoria precede la trattazione teorica, alcune sue commedie – *Lo Sbratta*, *Gl'ingiusti sdegni*, rispettivamente del 1551 e 1557 – sono precedenti alle sue considerazioni sulla commedia. D'altra parte, quasi a mo' di giustificazione per essersi allontanato dal testo aristotelico, egli precisa che la commedia

È [...] una sorte di componimento che, ritenendo sempre la medesima forma, muta di tempo in tempo la materia, sì che aveva sempre cinque atti, sempre il suo nodo e 'l suo scioglimento per essere bona; ma mutandoli i costumi degli uomini e 'l modo del vivere, non averà sempre i medesimi argomenti né se averia da trattarla sempre nel medesimo modo. Perché essendo imitazione della vita e de' costumi degli uomini, secondo che la vita et i costumi si mutano, così dee cambiarsi la materia d'essa e 'l modo di scriverla⁵².

Perciò se è vero quanto dice Aristotele nella *Poetica*, cioè che il «soggetto in cui s'appoggia tutto l'argomento della comedia è 'l vizio [...] tal vizio non è perciò totalmente quello che è contrario alla virtù, ma quel che s'opponesse alla bellezza, cioè la bruttezza o deformità»⁵³. D'altra parte, Aristotele, afferma Bernardino, non «avrebbe insegnato di trattare cose dannose a l'uomo mostrando l'arte di scrivere parole et atti viziosi», non poteva non sapere «che il vizio non può di sua natura generare piacere alcuno lodevole e fruttuoso»⁵⁴, prospettando una commedia depurata da tutto ciò che avrebbe potuto essere contro la morale, e non quella comune, ma quella che nella severità dell'etica tridentina gravava sulla *levitas*, sulla piacevolezza, sulla giocosità del comico stesso. Non è un caso se le commedie di Bernardino Pino, soprattutto quelle successive al trattato (*I falsi sospetti* è del 1574), evolveranno verso una scrittura più ragionativa che drammatica con evidente perdita di *verve* comica.

Aristotele, intanto, pur continuando ad essere un eccellente, forse il primo, interlocutore del dibattito sul comico, non era più considerato come stringente e categorico sul piano normativo: non che venisse messa in discussione la sua autorità o autorevolezza, quanto piuttosto la validità di alcune affermazioni messe alla prova dei tempi, come quella ad esempio sulla tragedia a buon fine, o sulla viltà dei personaggi della commedia, sul suo essere inferiore rispetto alla tragedia.

Ed intanto il dibattito si concentrava progressivamente sulla stessa validità dei tradizionali generi del comico e del tragico, riconoscendosi, ad esempio, nel dramma pastorale un genere emergente e di sicuro successo, come appare nel trattato del veneziano Angelo Ingegneri⁵⁵ (1550 ca.-1613) che, a

⁵⁰ Ivi, p. 635.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 633.

⁵³ Ivi, p. 637.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. ANNA SIEKIERA, *Angelo Ingegneri*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, vol. 62, 2004.

chiusura di secolo, decreta nel *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentarla*⁵⁶, di fronte alla malinconia degli spettacoli tragici contemporanei e allo svilimento della commedia letterata⁵⁷, la superiorità delle pastorali che sono «alla vista vaghissime»⁵⁸. Per l'Ingegneri, tuttavia, quel che più conta non è tanto il testo creato dal poeta, come voleva Aristotele, quanto la resa scenica del regista: non a caso, dal momento che anche questo trattato scaturisce dalla prassi, questa volta teatrale, del suo autore, che in qualità di corago curò la messa in scena dell'*Edipo re* di Sofocle per l'inaugurazione del teatro Olimpico di Vicenza. Tuttavia, nella lettera dedicatoria della tragedia *Tomiri* del 1607, rimettendo in discussione le idee espresse nel trattato sulla importanza della messa in scena rispetto al testo creato dal poeta, l'Ingegneri si adegua ai dettami aristotelici anche per la scelta dell'argomento tragico, desunto dalla storia e non “nuovo” come invece il Cinzio diceva che avrebbe potuto essere. Invariato resta il convincimento che la commedia si fosse ridotta «ad di d'oggi solamente ad un vitioso, e sconcio ridicolo, senza punto d'onesto, ed utile avvertimento»; soggetta ad un «abuso» che «n'ha alterato 'l gusto»: «tratte fuori della purità della loro essenza, e levatane l'antica profittevole diletatione»⁵⁹ le commedie non avevano più alcuna ricaduta paideutica e così, eccetto «quelle dell'Ariosto, che pur conservano una non picciola parte della prisca dignità», di degne non ve ne erano più «fra le moderne» eccetto quella «gentile del *Diogene Accusato* del Zoppio lettore in Bologna di Filosofia»⁶⁰. E tuttavia, l'ammirazione per gli antichi non gli aveva impedito nel trattato di precisare che le proprie considerazioni sulla poesia rappresentativa «avvegnache pure habbian radice e fondamenti nell'Arte Poetica e nei precetti dati di quella dal Gran Mastro Aristotele, nulladimeno né per osservazione di così fatti poemi, né per avvertimento di chi habbia trattato di tal materia ho veduto ancora (e ciò sia detto senza arroganza) che sieno state fatte da me»⁶¹: senza arroganza, appunto, nella contezza della lettura critica del testo aristotelico, anche perché, come d'altra parte Aristotele “istesso” aveva sottolineato, tragedia e commedia «riceverono non pure aumento, ma etiandio mutatione in diversi tempi»⁶². E così è nuovamente lo Stagirita stesso a spiegare perché non occorre seguire pedissequamente i suoi precetti.

Il suo testo, pur rimanendo punto di riferimento indiscusso per il dibattito sui generi, si apriva a nuove istanze culturali, e pur restando centrale ancora per alcuni concetti fondanti per la critica letteraria (come il concetto di verosimile e quello di creazione poetica), traeva proprio da quel dibattito, e dalla permanente messa in discussione, la linfa vitale per la sua imperitura sopravvivenza.

⁵⁶ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, Ferrara, per Vittorio Bakdini, 1598 (l'edizione moderna è a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989).

⁵⁷ Ivi, p. 9.

⁵⁸ Ivi, p. 10.

⁵⁹ Cfr. ROBERTO PUGGIONI, *Sulla dedicatoria della «Tomiri» (1607) di Angelo Ingegneri*, in *La letteratura degli italiani. 4. I letterati e la scena*, Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di Guido Baldassarri et al., Roma, Adi editore, 2014, p. 3.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, cit., pp. 5-6.

⁶² Ivi, p. 7.