

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE
DIPARTIMENTO DI LETTERE E FILOSOFIA

Biblioteca Palazzeschi

Collana coordinata dal
Consiglio Direttivo del Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

18

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale
Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

LE FORME DEL COMICO

ENTI PROMOTORI

Associazione degli Italianisti

Dipartimento di Lettere e Filosofia,
Università degli Studi di Firenze

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»
Università degli Studi di Firenze

con il contributo del

Centro di Studi «Aldo Palazzeschi»

con il patrocinio di

Regione Toscana
Comune di Firenze

con la collaborazione di

Fondazione Vittorio e Piero Alinari

Associazione degli Italianisti
XXI Congresso Nazionale

Le forme del comico

Atti delle sessioni plenarie

Firenze, 6, 7, 8, 9 settembre 2017

a cura di
Simone Magherini
Anna Nozzoli
Gino Tellini

© 2019 Società Editrice Fiorentina
via Aretina, 298 - 50136 Firenze
tel. 055 5532924
info@sefeditrice.it
www.sefeditrice.it

ISBN: 978-88-6032-509-9
ISSN: 2036-3516

Proprietà letteraria riservata
Riproduzione, in qualsiasi forma, intera o parziale, vietata

Copertina
HIERONYMUS BOSCH, *Il Giudizio Universale*,
part., trittico, olio su tavola, Vienna, Accademia di Belle Arti
(l'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari
di diritti sulle immagini riprodotte
con i quali non sia stato possibile mettersi in contatto)

INDICE

Premessa dei curatori IX

LE FORME DEL COMICO SESSIONI PLENARIE

MARCO BERISSO, <i>La poesia comica nell'Italia medievale (prima e dopo la «Commedia»)</i>	3
SERGIO CRISTALDI, <i>Metalinguaggio del comico dantesco</i>	15
FRANCESCO BAUSI, <i>Forme del comico nel «Decameron»</i>	47
GIAN MARIO ANSELMI, <i>Scrittura politica, riso e autoironia nell'epistolario machiavelliano</i>	61
ANTONIO CORSARO, <i>Per una storia del comico nel Cinquecento</i>	73
PASQUALE SABBATINO, «Mille bei giuochi & mille burle facetissime & stravaganti». <i>La commedia delle lingue «tutte italiane» di Cini (Sala del Duca, 1° maggio 1569) e l'«Apoteosi di Cosimo I» del Vasari</i>	93
FLORINDA NARDI, <i>Trattati, prologhi, lezioni. Teoria e pratica del comico tra Cinque e Seicento</i>	109
ELISABETTA MENETTI, <i>Variazione del comico nella novella rinascimentale</i>	143

ROBERTA TURCHI, <i>Aspetti del comico in Carlo Goldoni</i>	165
ALESSANDRA DI RICCO, <i>Comico e satira nel Settecento e nel primo Ottocento</i>	183
GIORGIO PATRIZI, <i>Da Dossi a Gadda: la via comica al Novecento</i>	203
BEATRICE ALFONZETTI, <i>L'umorismo copernicano di Pirandello</i>	223
LUCIA OLINI, <i>La verità, il riso, i sogni. Pirandello in classe: per un Novecento "fuori di chiave"</i>	245
GINO TELLINI, « <i>Liberarsi dei cenci</i> ». <i>Il comico di Palazzeschi</i>	281
GINO RUOZZI, « <i>Questo Campanile? Si vede che non è ancora suonata la sua ora</i> ». <i>Percorsi tra autori comici del Novecento</i>	297

LE FORME DEL COMICO
SESSIONI PARALLELE

<i>Programma delle sessioni parallele</i>	335
<i>Programma della Sezione Didattica. «Lettere in classe. Gli ultimi cento anni: linguaggi e passioni della contemporaneità»</i>	358
<i>Indice dei nomi</i>	361

FLORINDA NARDI

TRATTATI, PROLOGHI, LEZIONI.

TEORIA E PRATICA DEL COMICO TRA CINQUE E SEICENTO

L'arco temporale preso in considerazione in questo breve *excursus* sulla discussione teorica e la pratica delle forme del comico, e soprattutto della commedia, tra Cinque-Seicento è il periodo che copre l'ultimo trentennio del Cinquecento e il primo trentennio del Seicento, più esattamente è quello che intercorre tra il rinnovato dibattito sulla *Poetica* d'Aristotele, con le pubblicazioni nel 1570 della *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* da Ludovico Castelvetro e nel 1572 delle *Annotazioni* alla medesima di Alessandro Piccolomini¹, e la produzione dell'ultimo significativo trattato da parte di un comico dell'arte in difesa della propria professione ossia *La Supplica* di Niccolò Barbieri del 1636², di pochissimi anni precedente la pubblicazione nel 1639 *Delle Acutezze che altrimenti spiriti, vivezze, concetti si appellano* di Matteo Peregrini³.

Un "lungo mezzo secolo" che vede, da una parte, la riflessione te-

¹ LUDOVICO CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570, rist. anast. in *Poetiken des Cinquecento*, München, Fink, 1967; ALESSANDRO PICCOLOMINI, *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele, con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*, in Vinegia, presso Giovanni Guarico & Compagni, 1575, ma riporta la dedica della prima edizione datata Siena, 20 aprile 1572.

² NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica ricorretta et ampliata. Discorso familiare di Niccolò Barbieri detto Beltrame, diretta a quelli che scrivendo o parlando trattano de' comici trascurando i meriti delle azioni virtuose. Lettura per que' galantuomini che non sono in tutto critici né affatto balordi*, Bologna, Monti, 1636, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 575-690.

³ MATTEO PEREGRINI, *Delle Acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, concetti si appellano* (1639), a cura e con note di Erminia Ardissino, Torino, Edizioni Res, 1997.

orica prendere le distanze dal debito, dalla dipendenza o persino da un senso di inferiorità nei confronti degli antichi e, dall'altra, l'affermazione in Italia, come in tutta Europa, di nuove fenomenologie del comico a opera delle prime grandi compagnie dei comici dell'arte. Anni in cui s'innescano processi storici, sociali e culturali grazie ai quali nuove realtà e nuovi protagonisti si trovano a confronto, si scontrano, s'influenzano reciprocamente, reagiscono l'una all'altra consumando il passaggio alla età moderna.

La prospettiva metodologica adottata, proprio per adesione a questa dimensione sociale e culturale molto fluida, fervida, confusa e polifonica – si potrebbe dire persino “liquida” – è quella di comparare la teorie e le fenomenologie del comico come si evincono da opere che, per tipologia testuale, generi e forme, sono molto diverse tra loro anche perché prodotte da autori che, per formazione, cultura e ruolo sociale, sono molto distanti tra loro ma ugualmente protagonisti di un unico grande palcoscenico.

I trattati di poetica e retorica, i prologhi delle commedie, le lezioni e i dibattiti prodotti in accademia, le polemiche o le suppliche da “stanza” o da “piazza” assumono pari dignità culturale (e disciplinare) per seguire i mutamenti di una società che il “comico”, in tutte le sue forme, registra per la sua intrinseca necessità di legarsi all'attualità o addirittura introduce e anticipa per la sua capacità di contaminazione, ibridazione, sovvertimento.

Un'analisi della trattatistica sul comico dovrebbe necessariamente partire da ciò che ha innescato un profondo processo di riflessione, in particolare sulla commedia, ossia la “riscoperta” della *Poetica* di Aristotele capace di alimentare il fiume di traduzioni, commenti e annotazioni che a partire da Giorgio Valla passano per Alessandro e Guglielmo de' Pazzi, Bernardo Segni, Francesco Robortello e Vincenzo Maggi e giungono, solo vent'anni dopo la prima aspra polemica – per lo più metodologica – tra questi ultimi due, all'altra – ora contenutistica e interpretativa – appunto tra Castelvetro e Piccolomini; dovrebbe poi tenere conto anche della vasta produzione di “poetiche” definendo genericamente così le opere di Giovan Giorgio Trissino, Bernardino Daniello, Giovan Battista Giraldi Cinzio, Girolamo Muzio, Sebastiano Minturno, Giulio Cesare Scaligero, Francesco Patrizi, Girolamo Fracastoro e quanti altri si sono adoperati nella stesura di un trattato di poetica e retorica che non poteva fare a meno di confrontarsi con Aristotele; ma soprattutto partire dalla

considerazione che la mancanza di precise indicazioni aristoteliche sul “comporre della commedia”, al contrario di quante non se ne avessero per l’epica e la tragedia, ha permesso, o meglio ancora stimolato, una più libera riflessione sulla commedia nel tentativo di coprire una sorta di vuoto normativo fosse pure solo per deduzione dal genere fratello, la tragedia appunto. Da qui, infatti, nasce l’esigenza di un *focus* più specifico, e si può dire “integrativo”, che riparte dai *Discorsi* «intorno al comporre delle commedie e delle tragedie» e «sopra il comporre delle satire atte alla scena» di Giraldi Cinzio (1543) e dalle *Explanationes* di Robortello (1548) per arrivare alla *Setta divisione della Poetica* di Trissino (1549) e soprattutto al *De ridiculis* di Maggi (1550)⁴. Questo, e molto altro, costituisce il presupposto per giungere alla trattazione della «particella Quinta» di Castelvetro che costituisce un vero e proprio *excursus* sul riso, andando ben oltre l’esposizione delle teorie aristoteliche, e all’*Annotazione* alla particella 124 a cui Piccolomini demanda anche la sua distanza dall’interpretazione di Castelvetro.

I temi che da subito vengono affrontati e che, nel tempo, prima diventano ricorrenti, poi verranno nuovamente ridiscussi sotto nuove prospettive, sono sin dalle prime riflessioni teoriche sul comico sviluppati a partire da alcune macro-questioni di carattere estetico-filosofico (ma che andranno anche a toccare la sfera morale) seguendo una linea ben precisa: la poesia come imitazione, la natura del riso e il fine dell’arte sono i nodi intorno ai quali ruotano le considerazioni dei maggiori studiosi e critici del tempo. Dal dibattito sul fine della poesia o dalle considerazioni sulle qualità del comico capaci di muovere riso nella commedia quei trattatisti sentivano di dover passare all’analisi della composizione della commedia in tutte le sue parti. Si possono leggere, allora, ma solo a seguire, osservazioni sull’importanza di una favola ben costruita, sulla realizzazione di un intreccio omogeneo, ben sviluppato e sciolto, sulla costruzione dei personaggi, sull’uso del linguaggio.

Sul fine della poesia si era già consumata, si è detto, la polemica tra Maggi e Robortello, e si consolida a distanza di vent’anni la frat-

⁴ Cfr. per raccolta di numerosi trattati, *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, 4 voll., Bari, Laterza, 1970; per la bibliografia cfr. *Bibliografia della trattatistica sul riso e sul comico tra Cinque e Seicento*, in FLORINDA NARDI, *Comico e modernità nel «Discorso del riso» di Basilio Paravicino*, Lecce, Pensa Multimedia, 2010, pp. 203-228.

tura tra i sostenitori del *prodesse* a scapito del *delectare* proprio e rispettivamente con Piccolomini e Castelvetro⁵.

All'interno di questo quadro, ma anche a prescindere dalle forme scelte (si vedranno più avanti lezioni e prologhi), le questioni si focalizzano – sempre seguendo quell'esigenza di integrazione, oltre che di interpretazione, del testo aristotelico – sull'oggetto dell'imitazione poetica, l'imitazione cioè delle “persone che agiscono” che possono solo essere peggiori o migliori di noi. È sull'interpretazione di quei “peggiori”, nelle poche righe lasciate da Aristotele sulla commedia, che si dipana una discussione capace di giungere integra, anzi molto viva e vivace nel continuo animarsi del dibattito interpretativo, fino alle considerazioni molto più tarde di Emanuele Tesauro (1654)⁶. E non solo perché se ne può derivare la definizione del fine della poesia, ma ancor di più perché da essa può dipendere il grado di pericolosità della commedia stessa che rischia, interpretando il termine in senso morale, di fare del vizio il suo oggetto.

Del resto già Giraldi nel *Discorso sopra il comporre delle commedie e della tragedie* aveva già avvertito:

[...] che il comico non si metta il riso innanzi, e il tragico il pianto per suo fine, ovvero per quello nel quale egli pensi che stia la grazia e il meglio della favola, sicché l'uno di debba fermare sui motti, sui risi e sulle piacevolezze, l'altro sui singhiozzi e sui pianti. Veggio io alcuni a' nostri tempi (per parlare ora della commedia) che qualunque volta hanno mosso riso nella scena, quantunque ciò facciano con modi sconci e sozzi, con cose impertinenti, con atti e parole disoneste, e con altre non convenevoli maniere, degne piuttosto di ubbriachi e di tavernieri e d'infami persone, che di lodevoli azioni, par loro che abbiano acquistata tutta quella lode, che a condurre a buon fine una bene ordita commedia si conviene⁷.

⁵ Tra le più recenti analisi comparative si veda EUGENIO REFINI, *Per via d'annotazioni. Le glosse di Alessandro Piccolomini all'«Ars Poetica» di Orazio*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 2009, in particolare pp. 98 e sgg.

⁶ EMANUELE TESAURO, *Il Cannocchiale Aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingegnosa elocuzione che serve a tutta l'Arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' Principij del divino Aristotele dal Conte & Cavalier Gran Croce D. Emanuele Tesauro patritio torinese*, in Torino, per Bartolomeo Zavatta, MDCLXX. Rist. anas. con saggi introduttivi di Maria Luisa Doglio, Marziano Guglielminetti, Adriano Pennacini, Florence Vuilleumier e Pierre Laurens, Savigliano (Cuneo), Editrice artistica piemontese, 2000; vedi anche *Il Cannocchiale aristotelico*, a cura di Ezio Raimondi, Torino, Einaudi, 1978 (Ricciardi 1960).

⁷ GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINZIO, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, 1543, in *Scritti critici*, a cura di Camillo Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973, p. 221.

Il brano presenta, a questa altezza cronologica, due nuovi elementi che meritano particolare attenzione: il primo è l'attacco a quei contemporanei commediografi, da lui certo non considerati colleghi, che dilettavano piazze e private compagnie con commedie "nuove"; il secondo è quello della "convenienza" che certamente può essere considerata parola chiave per l'interpretazione di tutta la letteratura del Cinquecento a seguito delle lezioni di Castiglione e Della Casa. Entrambi gli elementi, sebbene ancora non si superi la seconda metà del secolo, proiettano verso tematiche che saranno largamente dibattute nel secolo successivo e già rappresentano *in nuce* le accuse dalle quali i comici e i commediografi della Commedia dell'Arte dovranno, e sapranno bene, difendersi.

Risulta opportuno, allora, tenere conto di come e quanto la "compromissione" con la pratica teatrale, ossia una riflessione teorica capace di tenere conto della necessaria rappresentazione del testo e non solo della sua produzione in qualità di poesia drammatica – seppur nella sua distinzione dallo specifico della poesia lirica o narrativa – abbia poi sviluppato nuove linee di ricerca in grado di registrare i mutamenti «de nostri tempi» o dei «tempi moderni», sintagmi che cominciano a comparire frequentemente, in una trattatistica, si potrebbe anche dire "d'occasione", che si confronta con la contemporanea produzione teatrale.

Luoghi privilegiati e deputati, per definizione, ad animare dibattiti, discussioni o persino polemiche, ma nati in un tessuto vitale nutrito tanto dall'erudizione e dalla riflessione teorica, quanto dalla produzione poetica e la pratica delle scene sono sicuramente le accademie, ossia quei luoghi di mediazione tanto lontani dalle «pubbliche Sapientie» come ricordava Scipione Bargagli nel 1603, in occasione della riapertura dell'Accademia degli Intronati, o quelle «Accademie in guisa di Palestra ordinate perché le forze dell'ingegno vi si abbino à esercitare» come già nel 1582 le aveva definite Giovan Battista Strozzi nel rendere il Consolato dell'Accademia Fiorentina⁸.

⁸ Il 14 dicembre del 1603, infatti, Scipione Bargagli pronuncia la famosa *Orazione in lode dell'Accademia degli Intronati*: «[...] e le dispute, e le letioni, non poco varie si rendevano, e diverse dalla faccia di quelle, che dalle comunali Cattedre, s'odono nelle pubbliche Sapientie, nel loro sporre, e nel loro usato argomentare: facendosi queste cose degl'Accademici non con gli Spiriti, e concetti da gli Spositori, o da vulgari Commentatori semplicemente presi nò: ma sì co' sentimenti accesi de' propri loro, e singolari ingegni, e tutto con leggiadra prontezza, e graziosa acutezza ognora», *Orazione in*

Non è certo un caso che proprio le *Annotazioni* del Piccolomini, accademico di varie accademie, Intronato quanto Infiammato, vengano presentate al giudizio degli Accademici Alterati e diventino oggetto di dibattito e nuova linfa per ulteriori approfondimenti. Così come non è un caso che, già a partire dallo stesso Piccolomini, molte delle “lezioni” più interessanti, più discusse e più seguite siano il frutto di chi praticasse le scene tanto in qualità di autore quanto di acuto critico e osservatore delle stesse.

Ad esemplificazione si possono anche solo ricordare lezioni tenute tra il 1574 e il 1575 da Francesco Bonciani, *Lezione sopra il comporre delle novelle* e da Nicolò Rossi, *Discorsi Intorno alla Commedia*⁹.

Dalla lezione del Bonciani, seppur dedicata al genere della novella, si evince un elemento importante per i futuri sviluppi della discussione ossia una nuova definizione del ruolo del piacere prodotto dal comico.

Fin dall'apertura della sua lezione agli «Accademici et uditori nobilissimi»¹⁰, Bonciani sottolinea l'importanza del diletto nella dinamica del processo conoscitivo. La difficoltà dell'apprendimento è stata alleviata dalla natura con il diletto che produce l'imitazione:

Questo vide ben la natura la quale creò l'uomo più d'ogni altro animale atto e vago dell'imitare, acciò che egli per questa via molte cose apparando col diletto che quivi deriva, alle sue noie alcun refrigerio trovasse, scemasse dello 'mparare la fatica, e 'l falso piacere con questo pareggiato venisse¹¹.

Il pensiero aristotelico sull'uso dell'imitazione, cui è anche riconosciuto un piacere, è qui arricchito di un'enfasi che di quel piacere sembra fare un elemento indispensabile di conoscenza e non semplicemente una conseguenza. Il diletto provato nell'imitare, diventa infatti – come del resto si era già visto il Salviati proporre dieci anni

lode dell'Accademia degli Intronati, cit., pp. 474-475. *Il Ragionamento nel rendere il Consolato dell'Accademia Fiorentina* in GIOVANBATTISTA STROZZI, *Orazioni et altre Prose*, Roma, Ludovico Grignani, 1635, p. 2v.

⁹ FRANCESCO BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, in *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, cit., II, pp. 612-628, cfr. anche NUCCIO ORDINE, *Teoria della Novella e Teoria del Riso nel Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1996, pp. 95-135; NICOLÒ ROSSI, *Discorsi intorno alla commedia*, in *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, cit., IV, pp. 27-57.

¹⁰ FRANCESCO BONCIANI, *Lezione sopra il comporre delle novelle*, cit., p. 99.

¹¹ *Ibidem*.

prima¹² – anche stimolo alla ricerca della conoscenza che quel piacere fornisce, un meccanismo che natura stessa ha donato solo all'uomo così come proprio solo dell'uomo è il riso.

Il ruolo del piacere nell'imitazione poetica nella *querelle* «delectare aut prodesse» aveva avuto il suo più forte sostenitore proprio nella rilettura, poi definita “edonistica”, della *Poetica* di Aristotele da parte di Ludovico Castelvetro e non avrebbe trovato indifferente, seppur molto più sbilanciato verso il *prodesse*, anche Alessandro Piccolomini che da annotatore della stessa media le posizioni più integraliste del suo maestro Maggi non a caso con la lettura dell'*Ars Poetica* di Orazio. Ma quanto Bonciani espone in questa sua lezione sembra andare ancora oltre perché individua nel ruolo del riso una componente necessaria alla vita dell'uomo, non soltanto come momento di ricreazione dalle attività dell'intelletto ma considerando il diletto e la letizia che esso porta con sé elementi indispensabili alla crescita intellettuale dell'individuo anche se ancora legato a una sorta di ruolo di “defaticamento” necessario alla produttività intellettuale¹³.

Se Bonciani contribuisce ad alimentare la discussione sul ruolo del riso nella vita dell'uomo, Nicolò Rossi, con i *Discorsi intorno alla Comedia*, si fa esempio di come la pratica teatrale, in ambito accademico e non solo, entri in maniera prorompente a condizionare le riflessioni teoriche¹⁴.

Nei *Discorsi* di Rossi, infatti, la prospettiva cambia ulteriormente: non solo l'attività teatrale lascia segni tangibili sull'esperienza teorica dell'autore, ma entra nel testo con chiari riferimenti autobiografici che addirittura costituiscono il motivo della sua scrittura.

Fin dalla dedica Conte Pietro Paolo Bissaro – significativo destinatario in qualità di una delle più illustri autorità dell'Accademia Olimpica di Vicenza – l'autore motiva la sua decisione di scrivere sul «poema comico» – dopo tante reticenze per via di altri illustri “integratori” del testo aristotelico come il Robortello di cui egli stesso fu allievo, Trissino o Riccoboni – come il risultato della lettura di una

¹² Si veda anche la lezione scritta e letta presso l'Accademia fiorentina nel 1564, cfr. LEONARDO SALVIATI, *Della Poetica lezione prima*, in *Trattati di Poetica e Retorica del Cinquecento*, a cura di Bernard Weinberg, cit., II, pp. 585-611.

¹³ Per una breve storia e bibliografia del termine “diletto/piacere” nella trattatistica cinquecentesca cfr. NUCCIO ORDINE, *Teoria della Novella e Teoria del Riso nel Cinquecento*, cit., in particolare pp. 63-65.

¹⁴ NICOLÒ ROSSI, *Discorsi intorno alla commedia*, cit., pp. 27-57.

commedia, l'*Armida*, del «molto reverendo signor Fra Giovan Battista Calderari» che ha in lui «di nuovo testato questo già sopito desiderio di scrivere alcuna cosa intorno al poema comico»¹⁵.

Ma la sua esperienza di “teatrate” non si rivela solo in questo desiderio, nato proprio dalla pratica dei poemi comici, ma soprattutto nella sua esigenza, immediatamente dichiarata, di integrare il testo aristotelico anche in proposito di tutti quegli aspetti pratici necessari alla composizione e rappresentazione di una commedia. Aggiunge, infatti, alla primaria motivazione, anche la constatazione «che quegli eccellentissimi uomini che ho di sopra nomati molte cose hanno tralasciate che alla composizione di così fatto poema non fanno inutili a sapersi»¹⁶.

Il tentativo di Rossi è dunque, sin dal principio, quello di aggiungere qualcosa in più al dibattito teorico che lo ha preceduto, ma quel che più conta è che sembra intenzionato ad aggiungere qualcosa in più anche rispetto a quanto detto da Aristotele. Le «molte cose che hanno tralasciate» i suoi colleghi infatti sono imputate proprio a una pedissequa adesione al pensiero aristotelico.

L'intento non è più solo quello di integrare il vuoto normativo aristotelico, ma di superare molti dei precetti dati – si potrebbe dire senza più alcuna *anxiety of influence* – per dare un contributo significativo a una teoria del poema comico, o persino alla normalizzazione delle regole di composizione di una commedia, il più possibile vicine ai tempi che stava vivendo, perché ormai nuovi tempi, nuove usanze, nuovo pubblico conducevano a nuove esigenze e stavano ponendo ai poeti nuovi problemi.

L'attenzione che porta Nicolò Rossi a occuparsi del pubblico lo costringe, infatti, a non tacere più, anzi a testimoniare, seppur in manifesto contrasto, la realtà emergente e nuova della commedia all'improvviso. E paradossalmente, come si vedrà nella lettura della trattatistica di quei comici, a trovarcisi in linea perché anche per lui, Aristotele o no, è l'uso che fa la regola!

Una regola che diviene talmente forte da condizionare persino il valore delle singole questioni, secondo una scala cioè dell'uso più seguito o meno sulle scene moderne. Per cui, ad esempio, *Se si debbono usare intermedii tra gli atti della comedia* «è questione di non pic-

¹⁵ Ivi, p. 30.

¹⁶ *Ibidem*.

ciola importanza da trattarsi, quando che oggidì le più celebri commedie che si recitano hanno simili intermedi»¹⁷.

Tutti gli accorgimenti adottati dal Rossi, alla fine, tendono verso un'unica direzione: favorire il pubblico e migliorare le commedie moderne con gli strumenti forniti dall'attualità.

La perfezione, dunque, risiede proprio nella contemporaneità, il superamento del veto degli antichi è totalmente attuato dal Rossi, oramai proiettato, grazie all'attenzione che presta alla società che lo circonda, verso il moderno. La sua modernità del resto non si limita a una idea di progresso, o emancipazione rispetto alle teorie del passato – alle quali comunque rimane debitore –, ma va oltre, rendendolo aperto all'idea di un mutato pubblico, un mutato lettore o spettatore sul quale bisogna misurare e “condizionare” anche le nuove opere.

Un'attenzione totale alla presenza, al giudizio, al gusto del pubblico, che avvicina i *Discorsi* di Rossi al pensiero moderno, ma che certo non sono sufficienti a staccare il suo autore dai parametri e dai valori rinascimentali con i quali era uso misurare la realtà. Non appena mostrata infatti quest'apertura persino nei confronti di un pubblico “ignorante”, comunque ritorna a distinguersi dalle manifestazioni di una cultura popolare che rischiava di essere confusa con la commedia di cui lui stava parlando. Si può leggere allora uno dei brani più antologizzati dagli studiosi della Commedia dell'Arte e catalogati come le prime manifestazioni di attacco della cultura alta contro la commedia all'improvviso:

Né commedie numerò io già mai quelle che da gente sordida e mercenaria vengono qua e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Fracastorpe e Pantaloni, e simili buffoni, se non volessimo assimigliare ai mimi, alle atellane, et ai planipedi degli antichi¹⁸.

Ciononostante, anzi forse proprio a causa dell'urgenza di distinzione, Rossi si accosta a quel mondo della cultura popolare molto più di quanto faccia credere e, soprattutto, si pone – da uomo di teatro – gli stessi problemi dei comici che avevano appena iniziato la battaglia per la legittimazione della propria professione.

È anche grazie a queste “lezioni” – e molte altre – tenute in accademia che si consuma una sorta di svolta, una inevitabile necessità

¹⁷ Ivi, p. 39.

¹⁸ *Ibidem*.

di non tacere altre fenomenologie teatrali per l'attenzione che è necessario prestare al pubblico ai suoi gusti alle sue esigenze alle curiosità che lo spostavano verso nuovi orizzonti. È proprio questa attenzione alla specificità della rappresentazione, che era stata meno considerata nella riflessione teorica precedente, a entrare al centro del dibattito teorico e a portare all'attenzione nuovi temi e nuove problematiche.

Un tentativo di realizzare la mediazione tra le regole dettate dalla tradizione e i suggerimenti offerti dall'esperienza delle scene si trova anche in un trattato del 1598: è l'opera di Angelo Ingegneri dal titolo *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*¹⁹.

Nato sempre in un contesto accademico, quello dell'Accademia Olimpica di Vicenza, il "discorso" che Ingegneri offre al Duca Cesare D'Este è un testo rappresentativo del contatto istauratosi tra la teoria, la poetica e la pratica drammaturgiche, soprattutto perché la figura del suo autore riassume le caratteristiche tanto dello studioso e critico della letteratura quanto del "Professore" di teatro. Ancora operante in quadro di riferimento della tradizione rinascimentale, Ingegneri manifesta una notevole consapevolezza di parlare, però, da un punto di vista mai assunto da altri, di teorizzare cioè anche a proposito delle pratiche sceniche e ciò lo accosta facilmente alle successive produzioni teoriche capaci di tenere conto di una prospettiva pragmatico-teatrale piuttosto che dell'esclusiva prospettiva teorico-letteraria²⁰.

Membro dell'Accademia Olimpica – ma anche degli Innamorati di Parma –, grande amico ed editore del Tasso – merito per il quale

¹⁹ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri al Serenissimo Signore, il Signor Don Cesare d'Este, Duca di Modena, e di Reggio, & c.*, in Ferrara, Per Vittorio Baldini Stampatore Camerale, 1598, ed. moderna a cura di Maria Luisa Doglio, Modena, Panini, 1989.

²⁰ In realtà al filone degli attori-letterati dilettanti cui si deve un'acuta riflessione sulle problematiche legate alla rappresentazione scenica si iscrivono anche altri importanti esponenti della cultura e del teatro rinascimentale. Famoso e sicuramente più noto dell'Ingegneri, fu Leone de' Sommi, il cui trattato *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* del 1556 è stato da molti studiosi indicato «come il più originale e suggestivo trattato d'arte scenica del Rinascimento italiano», cfr. FERRUCCIO MAROTTI, *Introduzione a LEONE DE' SOMMI, Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Milano, il Polifilo, 1968, p. xvii.

è più facilmente ricordato –²¹, in campo teatrale Ingegneri fu spesso al centro di importanti discussioni e polemiche del tempo. La sua fama è legata soprattutto all'allestimento dell'Edipo Re di Sofocle per l'inaugurazione del Teatro Olimpico nel marzo del 1585²², di cui lui stesso nel *Della poesia rappresentativa* riporta una breve cronaca. In quell'occasione, in qualità di Chorago, diresse alcuni dei maggiori artisti dell'epoca allora impegnati in quella produzione: da Orsetto Giustiniani per la traduzione del testo sofocleo, a Vincenzo Scamozzi per le scene prospettiche; da Giambattista Maganza per i costumi al famoso attore Cieco d'Andria (Luigi Groto) nel ruolo di Edipo.

Questa breve introduzione alle sue attività di letterato, accademico e uomo di spettacolo, dovrebbe aiutare a contestualizzare meglio alcune delle considerazioni che Ingegneri scrive nella sua opera, ad esempio, sul rapporto tra la responsabilità del Chorago e quella del poeta, o sull'importanza di alcune caratteristiche di una scrittura – direbbe Girdali Cinzio – «atta» alle scene. Ma soprattutto per riconoscere in un'opera da sempre considerata «di fondamentale importanza storica, nella quale sono codificate le forme del teatro colto del Rinascimento»²³ anche i segni di novità che propone ponendosi in una posizione di particolare ricettività nei confronti dell'esperienza teatrale.

È l'autore stesso a sottolineare la novità della sua posizione nelle pagine introduttive dell'opera, quando espone insieme l'obiettivo e il metodo perseguiti nella scrittura del suo trattato. Lo scopo è infatti:

[...] metter insieme alcune considerazioni dintorno alla Poesia Rappresentativa, le quali avegnache pure habbian radice ne i fondamenti dell'Arte Poetica, & ne i precetti dati di quella dal Gran Mastro Aristotele, nulladimeno nè per osservatione d'altri così fatti Poemi nè per avvertimento di chi abbia trattato di tal materia, ho veduto ancora (e ciò sia detto senza argonza) che sieno state fatte se non da me²⁴.

²¹ Cfr. LUIGI PESCHETTI, *Un amico del Tasso*, in «L'Italia letteraria», x, 34, 1934, e GUIDO BALDASSARRI, *Angelo Ingegneri. Itinerari di un "uomo di lettere"*, Vicenza, Accademia Olimpica, 2013.

²² Cfr. ALBERTO GALLO, *La prima rappresentazione al Teatro Olimpico. Con i progetti e le relazioni dei contemporanei*, prefazione di Lionello Puppi, Milano, Il Polifilo, 1973.

²³ GIUSEPPE PASTINA, *Angelo Ingegneri*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma, Le Maschere, 1959, vi, pp. 560-561, p. 561.

²⁴ ANGELO INGEGNERI, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*, cit., pp. 5-6.

Si tratta quindi per l'Ingegneri di scrivere un'opera che, pur tenendo conto dei precetti antichi e mettendo a frutto l'esempio dei moderni, non impedisca ai «begli ingegni» la possibilità di «acrescere alle arti» qualcosa di nuovo e mostri loro una via per la perfetta poesia rappresentativa. Presupposto ineludibile, allora, perché questa triplice espressione poetica – triplice perché considera tutte le peculiarità della Tragedia, della Commedia e della Pastorale – arrivi a toccare la perfezione è proprio la presenza dei due termini che la costituiscono: un qualunque genere di poesia rappresentativa per dar vita a un perfetto Poema deve rappresentarlo. Per Ingegneri un poema che miri solo alla perfetta parola, all'espressione ricercata, alla leggiadria dei discorsi, può essere paragonato a un bellissimo cavaliere da giostra o torneo che è apprezzato per la sua bella presenza e la scintillante armatura, seppure non sia bravo affatto nelle armi²⁵.

Sarebbe troppo «stravagante», dunque, parlare o scrivere tragedie, commedie o pastorali senza minimamente tenere conto che il loro scopo primario è la rappresentazione e senza sfruttare, quindi, gli strumenti che le scene e il palcoscenico – illuminotecnica, scenografie, costumi, attori – forniscono al poeta per realizzare la perfezione della propria opera. Solo dopo avere assunto questo principio, e aver quindi ammonito il lettore a tenerlo sempre a mente, Ingegneri entra nel dettaglio della composizione dei tre generi e, dove serve, si sofferma sulle tecniche della rappresentazione. In questa ottica i riferimenti a una sorta di pre-industria del divertimento o alle problematiche tecniche di realizzazione di uno spettacolo acquistano un notevole significato. È interessante notare come, seppur in senso ancora spregiativo, anche Ingegneri registri la presenza di attori che hanno fatto dell'arte della rappresentazione una professione. Li chiama «Histrioni mercenari» o «della Gazzetta», li associa alle commedie oscene, ma in fondo lascia anche balenare l'idea che tra costoro ci siano artisti più prudenti e per questo meritevoli di stima: «il che però sia detto con pace di coloro che si dimostrano in questa parte men liberi, & più circospetti»²⁶.

Se prevedibile è l'attenzione prestata alla figura del Chorago, una sorta di scenografo con mansioni registiche o di sovrintendente generale ai lavori di allestimento di uno spettacolo, o di un'intera festa,

²⁵ Ivi, pp. 4-5.

²⁶ Ivi, p. 9.

stupisce, comunque, il tentativo di Ingegneri di mettere in competizione questa figura con quella del poeta – pur ribadendo la superiorità di quest'ultimo – tanto da suggerirgli di mantenere le redini della situazione e magari organizzare, già nel testo, anche le pause delle scene e le sospensioni tra i diversi atti, perché «[...] di tale documento ha a servirsi il Poeta, e non lasciarne il peso al Chorago, à cui dunque rimarrebbe tutto l'onore di questa bella accuratezza, [...]»²⁷.

La personale esperienza, dunque, entra a pieno diritto nella teorizzazione e, anzi, diviene ancora più palese e importante quando si propone di trattare sistematicamente, in un apposito capitolo, *Del Modo di rappresentare le favole sceniche*.

Si può allora concludere che la considerazione di Ingegneri per la rappresentazione scenica sia un aspetto, non certo nuovo al teatro rinascimentale, ma che lo avvicina, nelle tematiche e nel modo di porsi alcuni problemi, all'impostazione teorica di alcuni comici dell'arte, motivati dai medesimi stimoli ricevuti dalla pratica teatrale. Bisognerà, però, aspettare un secolo esatto affinché la parola Poesia protagonista già nel titolo dell'opera di Ingegneri venga definitivamente sostituita, in un trattato di analoga impostazione, dalla parola Arte e si trovi la compresenza della "premeditata" con l'"improvvisa", ovvero bisognerà aspettare Andrea Perrucci che, nel 1699, darà alle stampe *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*²⁸.

Se quest'ultima opera però ormai registra il lavoro riconosciuto a quei "professori" della Commedia dell'Arte, l'opera di Ingegneri rimane significativa per la definizione del passaggio storico che si stava vivendo. E nella discussione sulle teorie del comico, può benissimo rappresentare una sorta di ponte che conduce dalla riflessione cinquecentesca erudita e accademica a quella secentesca pragmatica e normalizzante, una realtà che doveva persino far accettare se stessa.

È quindi proprio nelle accademie, in questi ambienti culturali che possono definirsi «luoghi di mediazione»²⁹ tutt'altro che chiusi e

²⁷ Ivi, p. 34.

²⁸ ANDREA PERRUCCI, *Dell'Arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, Napoli, 1699, a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, 1961.

²⁹ FLORINDA NARDI, *L'Accademia come luogo di mediazione. Teoria e pratica della commedia tra Cinque e Seicento*, in CLIZIA GURRERI e ILARIA BIANCHI, *Le virtuose adunanze. La cultura accademica tra XVI e XVIII secolo*, prefazione di Giulio Ferroni, introduzione di Gian Mario Anselmi, Avellino, Sinestesie, 2015, pp. 129-146; *Modernità accademiche. Il ruolo dell'istituzione Accademia alle soglie dell'età moderna*, in *Per Civile conver-*

impermeabili, ma realtà attente e sensibili alla società civile e culturale in cui vivevano e agivano nonché pronte a recepire o quanto meno a confrontarsi con un altrove tanto geografico quanto scenico, che si registrano i primi riferimenti ad altre fenomenologie teatrali che spesso si denunciano ma contemporaneamente di apprezzano o che almeno incuriosiscono.

Basterà ricordare l'esempio più significativo dell'epoca, quello che può essere considerato l'inizio del processo di legittimazione della professione attorica attraverso i riconoscimenti ottenuti dai comici da parte dei letterati, degli imperatori, dei principi, persino degli ecclesiastici, ossia il rilievo dato, in questo contesto, a Isabella Andreini. La grande attrice accolta nei consessi accademici, lodata da grandi letterati, onorata da principi e regnanti, quella «oratrice faconda, ammirata ne' teatri, sublimata ne gli scritti» che, come ricorda il figlio Giovan Battista nella stesura del suo più famoso trattato in difesa della professione, *La Ferza*, con domanda retorica: «non fu degna sempre alla vertute intenta d'essere INTENTA?»³⁰. Sui onori, poi, ricevuti dalla madre, Giovan Battista avrebbe potuto scrivere un intero volume: i sonetti in sua lode di Marino, di Chiabrera, i capitoli a lei dedicati dai più famosi poeti dell'epoca, e poi principi, cortigiani, nobili Signori che si contendevano le grazie dell'attrice e volevano godere della sua presenza nei propri ambienti. Gli onori e le lodi concesse anche al consorte e all'intera loro compagnia, poi, avrebbero solo dato conferma del riconosciuto valore di alti artisti: «Taccio gli onori tanti e infiniti di Principi e di Regi, che a così bella parità di consorti con prodiga mano dispensavano; comeziandio gli infiniti Panegirici Accademici che da vari candidi cigni per corone immortali tributari le inviavano»³¹.

Seguendo questo esempio, dunque, anzi questo modello “comico illustre” capace di studio e “convenienza”, degna di avere il loro

sazione. Con Amedeo Quondam, a cura di Beatrice Alfonzetti, Guido Baldassarri, Eraldo Bellini, Simona Costa, Marco Santagata, Roma, Bulzoni, 2014, pp. 841-846. Per lo spettacolo in accademia cfr. anche STEFANO MAZZONI, *Lo spettacolo delle accademie*, in *Storia del Teatro e dello Spettacolo*, diretta da Roberto Alonge e Guido D'Avico Bonino, 1, *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 869-904.

³⁰ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Ferza, Ragionamento secondo contra l'accuse date alla Commedia*, Parigi Callemont, 1625, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 489-534, p. 497.

³¹ Ivi, p. 509.

meritato posto in accademia, qualche anno più tardi, anche Domenico Bruni sosterrà, nel suo *Prologo da ragazzo*, la necessità dello studio assiduo per il comico moderno, proprio con l'importanza del suo ruolo assunto non solo in scena, ma anche in accademia, portando testimonianza della compresenza di elementi di cultura alta e popolare nella Commedia dell'Arte:

Lo studio è necessario per sapere, occorrendo, trattare di tutte le materie non solo in comedia, ma nelle Academie: poiché pure vi sono Academie illustrissime che, per testimonio che il commedianti che fano l'arte loro come si conviene non sono indegni d'essere ammessi nelle loro adunanze, hano accresciuto il numero de gli academici accettando e uomini e donne che ordinariamente comparivano in iscena, come avvenne in Pavia alla signora Isabella Andreini, ed in Firenze a suo figlio che, l'una negl'Intenti e l'altro ne' Spensierati, furono accolti³².

Dalla teoria alla pratica delle scene, allora, dalla scena al ritorno alla testualità, il luogo prediletto per inserire il proprio operato in contesto teorico, sociale e politico di riferimento, diventa sicuramente il prologo. Ora, anche qui, a voler tirare una linea evolutiva del "genere", bisognerebbe partire da «Nova comedia v'appresento» di Ariosto o addirittura, ancora più indietro, in logica d'Accademia, dalle lezioni tenute da Poliziano presso lo studio fiorentino nel 1484-85 sull'*Andria*, per capire le dinamiche di continuità e discontinuità che si vanno sviluppando³³.

Bisognerebbe rileggere la storia del genere nel genere, o zona franca, come è stato più volte definito, per ricostruire il rapporto tra gli autori delle commedie e la corte, attraverso i prologhi ad esempio di Bibbiena, Aretino, Belo; con la morale con Dolce, Varchi, e in direzione opposta Lasca; con il pubblico da intrattenere e meravigliare, con D'Ambra, Cini, Sforza Oddi, Groto; ma volendo rimanere in un arco temporale più avanzato e porre l'accento su quei testi che registrano le interazioni tra contesti e fenomenologie del riso e del comico anche molto distanti tra loro, l'attenzione può convergere su

³² DOMENICO BRUNI, *Fatiche comiche di Domenico Bruni detto Fulvio*, 1623, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., pp. 344-433, vedi *Prologo da ragazzo*, pp. 346-350, pp. 347-348.

³³ Cfr. DONATELLA RIPOSIO, *Nova comedia v'appresento. Il prologo nella commedia del Cinquecento*, Torino, Tirrenia, 1989.

pochi esempi tratti tutti dalla produzione della Commedia dell'Arte e finalizzati a farsi strumento di legittimazione e difesa del mestiere.

Cronologicamente collocati nel primo ventennio del Seicento, sono il risultato di una presa di consapevolezza dei nuovi "professionisti", sono il frutto della seconda generazione di comici illustri che, sulle orme dell'esempio portato da Francesco e Isabella Andreini, vogliono dimostrare non solo con la pratica scenica, ma anche con una produzione teorica e persino, contrariamente al proprio "statuto", a una drammaturgia comica "per esteso", la legittimità del proprio modo di fare teatro.

L'uso del prologo di tipo terenziano, piegato ai fini della difesa della professione, diventa pratica comune a tutti i comici dell'arte che lo usano quale strumento per fornire sintetiche e incisive sistemazioni del proprio pensiero teorico, spesso per ribadire il vincolo stretto tra la teoria e la pratica, o ricordare al pubblico, che quelle espressioni teoriche non poteva leggere, l'importanza delle proprie posizioni³⁴.

Giovan Battista Andreini, nel 1612, nell'avviso *A' giudiziosi lettori* che introduce l'edizione a stampa del *Prologo in Dialogo fra Momo e la Verità* – prima ancora di elaborare una più sistematica difesa della commedia, come avverrà con *Lo Specchio*, *La Ferza* e le altre opere di carattere teorico – manifesta, in maniera più sintetica e più adatta a un prologo – sebbene scritto per essere recitato anche autonomamente e per essere stampato –, tutta la forza della sua convinzione di professare un'arte «lecitissima», una «virtuosa professione» e di farlo nel rispetto di tutte le sacre leggi³⁵.

La sicurezza mostrata dall'Andreini prende corpo soprattutto nel suo farsi porta voce dei «comici de' moderni tempi» che, proprio in quanto tali, non dovrebbero essere paragonati a quelli che tanto biasimava San Grisostomo e tanto meno il loro operato dovrebbe essere considerato bisognoso di riforma o di censura.

Il prologo già nella scelta significativa dei personaggi che interpretano il dialogo, aggiunge colore ai toni usati per rappresentare

³⁴ Cfr. *Introduzione* di Ferruccio Marotti e Giovanna Romei a NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica*, cit., p. 565.

³⁵ GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità, spettante alla lode dell'arte comica. Da Lelio et Florinda, Comici del Serenis. mo di Mantova, in Ferrara rappresentato. Et altro discorso più grave in favor di dett'arte*, Ferrara, Baldini, 1612, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., pp. 473-488, p. 473.

questa contrapposizione di prospettive. Da una parte i «cinichi riformatori» e i «ciechi laceratori», come li chiamerà ne *La Ferza*, sono rappresentati da Momo, dio della discordia e della contraddizione; dall'altra i comici posti a difesa della commedia sono sostenuti da la Verità in persona, custode di una giustizia che deve assolutamente riconoscere a tutti gli onesti operatori dello spettacolo la qualità e il valore della loro professione³⁶.

Convinto di trovarsi di fronte a un'attrice – la Verità rivelerà la sua identità solo molto più tardi – Momo si propone di «esercitar l'uffizio» suo, «in dannare l'arte scenica, e riprendere gl'istrioni e gli spettatori di questi viziosi dilette»³⁷. Gli argomenti dell'accusa, come quelli della difesa, ci sono tutti. Innanzi tutto la definizione della commedia come «scola di vizii», ma l'opposizione è pronta:

Verità: Come potete voi chiamare scola di vizii quello ch'è il rifugio della virtù, lo specchio della vita umana, la maestra delle azioni più onorate, ed un limpidissimo rivo che scaturisce dal vivo fonte dell'umana sapienza per irrigare il giardino del vivere politico e civile?³⁸

Per quanto, allora, Momo si affatichi a denigrare e disprezzare l'arte comica, le prove a difesa di quest'ultima si fanno più fondate, sempre nel rispetto di quella linea sostenuta in sede teorica:

M.: Non saranno mai azioni virtuose quelle nelle quali entrino il riso, le parole oscene, le fallacie e le menzogne.

V.: Se le comedie avessero per fine queste cianze che vo' dite, gran biasimo sarebbe il loro ed ognuno fuggire le dovrebbe; ma ditemi per vostra fede: avete mai veduto che le medicine che si danno per risanare i corpi infermi, per esser composte 'ingredienti amari, si sogliono sparger d'intorno con zucchero o d'altra cosa dolce, acciò che l'infermo, ingannato da quella poca dolcezza, beve ancora l'amaro, nel quale è posta la sua sanità? Così a punto avviene della commedia, la quale è introdotta per medicare gli animi umani languenti di diversi morbi, ed acciò che sia volentieri udita, per entro vi si mesce il riso, acciò che diletta i giovani e ne nasca la liberazione degli animi infetti; la qual cosa, essendo l'anima ferma conservatrice del corpo, giova moltissime volte per conseguenza a risanare ancora assai infirmità e debolezze dell'istesso corpo³⁹.

³⁶ Cfr. DANIEL MÉNAGER, *La Renaissance et le rire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1995, in cui l'autore riserva alla figura di Momo un lungo *excursus*, pp. 100-108.

³⁷ Ivi, p. 474.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Ivi, pp. 474-475.

La necessità del riso presente nelle commedie è così, ancora una volta, difesa dal suo farsi mezzo indispensabile per raggiungere il fine che la commedia si propone: «medicare gli animi umani». È il riso il balsamo per i mali dell'uomo, è il diletto che il riso accompagna a portare la «liberazione degli animi infetti» e solo in conseguenza di ciò l'uomo può godere del giovamento di cui il riso è stato veicolo.

A sostegno dei vantaggi portati dagli effetti della comicità, tornano, poi, anche i temi del riposo dalle fatiche dell'intelletto e dell'esempio che rende gli uomini cauti e circospetti «imperocché mirando essi in altrui gli errori proprii come siano brutti, mossi dalla propria coscienza, gli fuggono e gli aborriscono»⁴⁰.

Ma se il riso – anche per l'Andreini – ha un ruolo fondamentale per l'utilità della commedia, rimane pur sempre la causa principale della sua immoralità. Di conseguenza, la discussione sulle qualità del riso torna a essere il nodo da sciogliere nel dialogo tra un Momo sempre più pungente e una Verità costretta, per dar forza alle sue argomentazioni, a rivelare la propria identità. È sul riso infatti che si concentrano le accuse di Momo: «Ecco l'argomento: il mover riso è cosa viziosa, il fine della comedia è mover riso, adunque procura cosa viziosa e per ciò merita d'esser biasimata»⁴¹.

La “parata” della Verità a tale scrupoloso attacco non tarda ad arrivare e si basa tanto sulla finalità quanto sulla qualità del riso «proprietà dell'uomo»⁴². Il riso è infatti facoltà naturale, propria solo all'uomo e per tanto non può essere considerata cosa viziosa, ancor più perché – come sosterranno filosofi e teorici del più avanzato Seicento, come si vedrà per il più “prossimo” Basilio Paravicino⁴³ – l'uomo è animale risibile perché animale razionale, il riso è proprio all'uomo almeno quanto, anzi esattamente perché, gli è propria la ragione.

Andreini, in sostanza, nel *Prologo in Dialogo tra Momo e la Verità*, dà fondo a tutte le conoscenze della cultura accademica e della

⁴⁰ Ivi, p. 475.

⁴¹ Ivi, p. 476.

⁴² Ivi, p. 476.

⁴³ Anche se, come si vedrà più avanti, il lavoro di Paravicino pubblicato nel 1615 era già stato scritto dall'autore nel 1574, molto prima della stesura dell'opera di Andreini in questione.

tradizione classica, tornando ovviamente ad Aristotele, per utilizzarle, quasi ostentarle, a sostegno delle proprie convinzioni.

Un accostamento simile alla medesima tradizione lo opera Niccolò Barbieri che, nel 1629 con *L'Inavertito* – come in altre commedie –, testimonia «quella drammaturgia prodotta dai comici dell'arte che, come detto, tende a “normalizzare” i materiali dello spettacolo inserendoli nel contesto delle forme teatrali tradizionali e ufficiali»⁴⁴.

Il giudizio negativo o positivo sulla commedia dipende spesso, secondo Beltrame, da questa opinabilità di una verità condizionata, ma il comico poi afferma sicuro: «mi pare che la commedia abbia un gran vantaggio sopra i suoi nemici, poiché viene lodata da chi l'ode e vede, e biasimata da chi né la vede né l'ascolta»⁴⁵.

Nonostante con queste affermazioni abbia già tolto credibilità a tanti critici e nemici delle commedie, si addentra nei pericoli imputati alla commedia e, soprattutto, si difende dall'accusa che questa sia di “mal esempio” e quindi pericolosa perché indurrebbe al vizio. È di nuovo la difesa della commedia per mezzo del suo utile onesto, dell'insegnamento impartito tramite l'esempio del bene e della virtù: «ogni cosa si tira a buon fine; ma perché i documenti sono portati da comici, questi dalle sentenze miniate d'oro e conteste di credito non gl'accettano»⁴⁶.

La sua energia nella difesa raggiunge il culmine proprio nella chiusura del prologo dove insieme alla denuncia di un cattivo parametro di giudizio, insieme alla pretesa di uguaglianza tra i diritti concessi ai nobili e ai “poverelli”, almeno nella scrittura delle commedie, rivendica la necessità e l'onestà delle commedie che non esita a definire moderne:

In somma, i brilli in mano a' cavaglieri sono stimati diamanti, ed i diamanti in mano a povere persone sono tenuti brilli. Io per me tengo che le comedie moderne siano degne di lode e necessarie per divertire molti mali, e dico che sono onestissime. E che ciò sia vero, eccone una per mostra: quest'è lo stile usato da' comici moderni, degnatevi per cortesia di vederla con attenzione, acciò che ne potiate poi far retto giudizio⁴⁷.

⁴⁴ Cfr. *Introduzione* alle opere di Niccolò Barbieri, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., pp. 564-565.

⁴⁵ NICCOLÒ BARBIERI, *Beltrame fa il prologo*, 1629, in *ivi*, p. 568.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*.

Nell'affermazione «quest'è lo stile usato da' comici moderni» si riconosce non solo l'energia con la quale nel suo *Discorso Familiare*, tutt'altro che supplichevole, ha difeso il proprio lavoro e la propria professione, ma insieme si può leggere la consapevolezza – fatta anche qui spregiudicata dall'uso del prologo – di aver creato un nuovo canone attraverso il quale definire le commedie moderne, e soprattutto di essere parte di una classe di comici nuovi non tanto per il professionismo, quanto per lo stile.

La stessa dinamica si può seguire nel più complesso prologo de *Il Finto Marito* di Flaminio Scala, giocato sulla finzione di un dialogo tra un Forestiero, che arriva per caso sul luogo in cui si sta allestendo una commedia, e un Comico che su quel palcoscenico incontra. Qui giunto chiede notizie dello spettacolo, mostrando tutto il suo disprezzo per queste «Zannate» che non possono certo definirsi commedie. Il Comico, ovviamente, è spronato a difendere la sua arte e a tentare di convincere il Forestiero.

Anche la discussione tra il Comico e il Forestiero, come il *Dialogo tra Momo e la Verità* o il prologo di Beltrame, diviene l'occasione per una sistematica trattazione dei punti cruciali della polemica pro e contro la commedia.

Una primissima interessante novità, però, si trova nella presenza del termine «all'improvviso» e del riferimento alla pratica comica del «mandare a memoria». Entrambi i luoghi rimandano, infatti, a un modo di recitare le commedie per diverse ragioni ampiamente criticato. Secondo i detrattori della tecnica all'improvviso, infatti, la ripetitività delle azioni portava con sé due difetti imperdonabili, il primo legato alla necessità di introdurre la meraviglia, la sorpresa – si ricordi il Maggi o il Giraldi Cinzio – per suscitare il riso; il secondo legato alla cattiva scrittura delle commedie che non avevano più bisogno di un «bel disteso», ma potevano affidarsi a scenari e canovacci.

La contrapposizione che vede opposte la meraviglia e la ripetizione, in realtà, si allarga ad altri elementi della scrittura e della rappresentazione di una commedia, coinvolge uno stile che invece di far leva sul piacere del «ben disteso» intreccio e dei «ben formati» periodi, scade nel gusto basso che si ritrova nei lazzi e nelle battute oscene. Ma la critica si estende anche al pubblico, il Forestiero non accetta di «star tra il popolo», forse rimpiange i comodi saloni e i bei teatri dove i gentiluomini si esercitano alla poesia rappresentativa. Tutti

questi elementi, queste mancanze, fanno secondo il colto e critico Forestiero la differenza tra una commedia e una «zannata».

L'osservazione del Comico, però, offre lo spunto al Forestiero per indagare ancora più a fondo la questione del pubblico: un pubblico che legge non può accontentarsi delle loro commedie e se le rappresentazioni dello Scala hanno riscosso molto successo è dovuto solo al fatto che la bravura degli attori, la loro recitazione, la capacità di riprodurre le azioni affascina e coinvolge un pubblico incolto. Catturato, infatti, da ciò che avviene sul palcoscenico, preso da luci, colori, azioni, quel pubblico perde il filo e il senso della favola che, infatti, se fosse «scritta sopra un foglio» – sostiene il Forestiero – priva de «l'arte del bene scrivere» perderebbe tutta la sua forza per rimanere fredda e incapace di comunicare.

È qui che si entra allora nel cuore della problema: la commedia è fatta per essere scritta e letta o è fatta per essere rappresentata e guardata? E i precetti di quest'arte quali sono e chi li stabilisce? Una volta ascoltate con modestia e ragionevolezza le accuse, il Comico passa alla controffensiva e non si risparmia, anzi, sfoggia esperienza e conoscenza insieme. Così comincia rispondendo all'ennesima critica: «L'arte vera del ben far le commedie, credo io che sia di chi ben le rappresenta, perché, se l'esperienza è maestra delle cose, ella può insegnare, a chi ha spirito di ben formare, e meglio rappresentare i soggetti recitabili, il ben difenderli ancora [...]»⁴⁸.

La rivendicazione del valore della pratica, si fa qui davvero un momento molto forte della difesa della professione da parte dello Scala e viene ancor più legittimata quando l'autore dà modo di far capire al lettore che non parla tanto da artigiano del comico, ma da professionista colto, pronto a rispondere con competenza a quanto il Forestiero sarà prevedibilmente in grado di replicargli. Non stupisce, infatti che il Forestiero nel rispondere, rispetti e ripeta le regole cui tutta la commedia rinascimentale si era attenuta e la più «alta» commedia continuava a fare, vale a dire, le regole ormai diventate il canone universale fissate nella tradizione da Aristotele, Orazio e Cicerone. La teoria prima della pratica, le poetiche prima delle tecniche, l'imitazione deve essere rispettata prima nelle parole, nella favola, nella sostanza, che nella rappresentazione di queste perché:

⁴⁸ FLAMINIO SCALA, *Prologo de Il Finto Marito*, in *Commedie dei Comici dell'Arte*, a cura di Laura Falavolti, Torino, Unione tipografico-editrice Torinese, 1982, p. 231.

C.: L'esperienza fa l'arte, perché molti atti reiterati fanno la regola, e se i precetti da essa si cavano, adunque da tali azioni si viene a pigliar la vera norma, sì che il comico può dar la regola a' compositori di commedie, ma non già quegli a questi⁴⁹.

La discussione sulle regole e i precetti diventa sempre più animata e ricca di dettagli, ma riserva una sorpresa di impostazione che il Comico rivela presto con audacia. Per quanto infatti si voglia parlare di regole per la commedia, in realtà, mancano quasi completamente i precetti di riferimento che il Forestiero propone di seguire:

C.: Sarebbe vera la vostra proposta se noi avessimo da gli scrittori veri precetti intorno all'orazione e locuzione e modo di dire comico, come ancora de' concetti e dell'invenzioni, che in quel modo di poetare usar si dee. Ma ricordatevi voi, che dovete averlo letto, che io posso aver sentito dire, che il vostro Aristotele dà i precetti della tragedia solamente, né mai dello stile comico discende a' particolari, e da Orazio non se ne ritrae cosa di sostanza. Onde della commedia non ce ne è altra regola, né altri precetti, che il buon uso ed i buoni autori, da' quali si son cavate le forme che oggidì si costumano, essendo verissimo che le regole furon sempre cavate dall'uso, e non l'uso da quelle⁵⁰.

La libertà "forzata", imposta dalla mancanza di precetti permetterebbe ai comici di formulare da sé le proprie regole. Questo basterebbe allo Scala a giustificare l'arbitraria e personale invenzione, da parte dei comici, di un'autoregolamentazione per la poesia comica, ma l'attore non si accontenta, perché, in realtà, si è proposto di rivendicare la superiorità della pratica sulla teoria e allora deve concludere con il ribadire con forza che, in fondo, solo l'esperienza fa la regola⁵¹.

La produzione dei comici non si limita ai prologhi, ma chiude il cerchio su tutto un altro filone della trattatistica sulla commedia stimolate se non addirittura provocata dalla polemica non esclusivamente dettata dalla Controriforma ma anche da un giudizio della cultura "alta" che porterà alla legittimazione dell'arte.

A voler seguire la cronologia della trattatistica data alle stampe dai comici dell'arte ci si trova davanti a una produzione piuttosto

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Ivi, pp. 233-234.

⁵¹ A questa linea andrebbe aggiunto il lavoro di DOMENICO BRUNI, *Fatiche comiche di Domenico Bruni detto Fulvio*, cit.

serrata a cui i più grandi comici “illustri” tra Cinque e Seicento hanno dato il proprio contributo: alla produzione di Francesco Andreini, che offre lustro alla produzione poetica della moglie Isabella e testimonia l’invenzione della maschera Capitan Spaventa da Valle Inferna, segue una più consapevole e finalizzata scrittura in difesa della professione, della commedia e del riso da parte di Giovan Battista Andreini, che apre il secolo nuovo con *La Saggia Egiziana*, prosegue con i lavori di Pier Maria Cecchini, Flaminio Scala, Domenico Bruni, per trovare la sua più autorevole summa ne *La Supplica* del Barbieri, frutto di un percorso di rielaborazione teorica già iniziato con la prima stesura del *Discorso Familiare* già nel 1628, che si presenta al pubblico, nell’edizione del 1636, addirittura al grido di «chi non sente l’offese è morto» per svolgere una difesa della professione che suona più come un rivendicativo attacco che una “supplica”⁵².

È in questi trattati che, come si è visto fare anche nei prologhi, i comici affrontano le stese problematiche e gli stessi temi esaminati prima di loro, o contemporaneamente a loro, da letterati e accademici che si interrogavano sulle questioni del comico e del riso: il fine della poesia, l’imitazione dei peggiori, la *querelle* delectare/prodesse, la liceità del riso, la convenienza dei modi del ben recitare, ecc., tornano a essere oggetto di trattazione e questa volta in una prospettiva del tutto nuova piegata alle esigenze della scena e della professione.

Il percorso è tutt’altro che lineare, è una trama complessa che intreccia fili molto diversi tra loro ma mai totalmente divergenti. Allora, più significativo che continuare un dettagliato *excursus* di tutta questa sterminata produzione – che oltretutto dovrebbe condurre anche a rileggere la produzione letteraria di altro tipo, quale la pro-

⁵² Molti sono i trattati scritti dai comici, qui si indica una sintetica cronologia e si rimanda per la raccolta di testi a Marotti-Romei, *La Commedia dell’Arte e la società barocca. La professione del teatro*, cit., e per una bibliografia completa a FLORINDA NARDI, *Bibliografia della trattatistica sul riso e sul comico tra Cinque e Seicento*, cit.: 1604 GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La Saggia Egiziana*; 1604 GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *La divina Visione*; 1608 PIER MARIA CECCHINI, *Discorso sopra l’arte comica*; 1610, ID., *La Flaminia Schiava*; 1611 FLAMINIO SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*; 1611 ANONIMO, *Trattato sopra l’arte comica*; 1612 GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Dialogo tra Momo e verità*; 1614 PIER MARIA CECCHINI, *Brevi discorsi intorno al comporre delle commedie*; 1623, DOMENICO BRUNI, *Fatiche Comiche*; 1625, GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Lo specchio*; 1625 ID., *La Ferza*; 1636 NICCOLÒ BARBIERI, *La Supplica* (nella versione *Discorso Familiare* già in circolazione dal 1628).

duzione del teatro dei filosofi fino a Bruno, o alla compromissione del comico con il tragico fino alla teorizzazione della tragicommedia di Guarini – può risultare fare un passo in dietro, anche cronologicamente, concentrando l'attenzione su alcuni esempi di connessioni e ibridazioni, si potrebbe dire, tanto sociali quanto disciplinari, nello specifico con il caso del già citato “annotatore” Alessandro Piccolomini, ma anche con quello del meno noto, ma non meno significativo, del filosofo naturale Basilio Paravicino. Il primo quale esempio dell'alto grado di reciproca influenza tra il mondo della cultura accademica, alta, ufficiale, con il mondo della cultura popolare, di piazza, della Commedia dell'Arte; il secondo quale esempio dell'evoluzione della riflessione scientifica e filosofica che non fu meno influente per la considerazione del riso e della produzione comica.

La mediazione tra erudizione e produzione teatrale è probabilmente rappresentata nel migliore dei modi da uno dei più illustri Accademici Intronati, Alessandro Piccolomini, indicato proprio dallo Schietto Intronato quale il più autorevole e rappresentativo interprete dell'Accademia, esponente della gloriosa generazione e modello per la nuova⁵³. È probabilmente l'eclettismo del Piccolomini, il suo sperimentarsi in tutti i campi del sapere, il suo condividere quel sapere con gli Accademici – non solo gli Intronati –⁵⁴ a farne, secondo il Bargagli, il modello ideale di compagno e maestro in accademia. E sono queste stesse caratteristiche a fare di lui il miglior rappresentante di quel tipo di accademia che sa farsi luogo di mediazione: in questo caso di mediazione tra filosofia e teatro, tra scienza e politica, tra antico e moderno⁵⁵.

Al primo esponente del “teatro dei filosofi” – la triade individua-

⁵³ Nel *Delle Imprese* del Bargagli è conservata anche l'*Orazione* per la morte di Alessandro Piccolomini, fonte di molte notizie sulla figura del filosofo-scrittore e soprattutto della stima e del prestigio di cui godeva.

⁵⁴ Il Piccolomini, trasferitosi a Padova intorno al 1538, fu caldamente invitato a entrare a far parte degli Accademici Infiammati, tra i quali fu presto oltre che lettore di Filosofia Morale anche Principe.

⁵⁵ Per la biografia e bibliografia di Alessandro Piccolomini che illustri le sue numerose attività, interessi e pubblicazioni nei diversi ambiti della conoscenza del tempo si vedano: ELENA DE' VECCHI, *Alessandro Piccolomini*, in «Bulettno senese di Storia Patria», n.s., v, XIII, 1934, pp. 421-454; MARIA ROSSI, *Le Opere letterarie di Alessandro Piccolomini*, in «Bulettno senese di Storia Patria», XVIII, 1911, pp. 3-53; DANIELE SERAGNOLI, *La struttura del personaggio nel teatro del Cinquecento: il progetto di Alessandro Piccolomini*, in «Biblioteca Teatrale», III, 1973, pp. 55-56.

ta da Clelia Falletti vedeva protagonisti, insieme al Piccolomini, Giambattista Della Porta e Giordano Bruno – è stata più volte riconosciuta la modernità del pensiero. Sebbene incarnasse perfettamente l'uomo del Rinascimento, molti aspetti del suo essere letterato e teatrante, ne fanno un traghettatore del pensiero rinascimentale sulle rive dell'età moderna soprattutto per la messa in discussione dei testi antichi, la strenua difesa dell'utilità della lingua volgare, l'apertura nei confronti di mondi culturali diversi e l'attenzione mostrata verso le nuove forme di spettacolo.

Lo si è visto alle prese con i volgarizzamenti di molti testi antichi che, il più delle volte, non risultavano semplici traduzioni, piuttosto vere e proprie interpretazioni del pensiero degli autori, si pensi ai casi emblematici già citati della *Poetica* di Aristotele o dell'*Ars Poetica* di Orazio. Ma è sicuramente il teatro a rappresentare, al meglio, il suo ruolo di mediatore, tanto tra accademia e città, quanto tra antico e moderno.

Non è sfuggito, infatti, agli studiosi della commedia all'improvviso la vicinanza della «drammaturgia sperimentale» del Piccolomini con la nuova tipologia di spettacolo che stava nascendo. Con grande anticipo rispetto alla sua sistematica produzione teorica, ma con evidente presenza nella sua produzione di commediografo, già nel 1561, nella lettera dedicatoria a Antonio Cocco, premessa al trattato astronomico *De la sfera del mondo*⁵⁶, si può leggere la teorizzazione del drammaturgo di un sistema di costruzioni di commedie basato proprio sulla creazione e caratterizzazione di persone fisse, di relazioni tra di loro, di «varie scene di soliloqui» premeditate, il tutto concertato dall'attività di un corago «acciocché si potessero applicare a diverse favole». Uno schema che non differisce poi molto dalla struttura della nuova commedia dei comici di quei tempi, sembra anzi sentir parlare di parti, canovacci e generici⁵⁷. La lettura del bra-

⁵⁶ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *De la sfera del mondo di Alisandro Piccolomini, diuisa in libri quattro, i quali contengono in se tutto quel ch'intorno a tal materia si possa desiderare, Di nuovo ricorretta, & ampliata. De le stelle fisse libro uno con le sue figure, e con le sue tavole, dove con maravigliosa agevolezza potrà ciascheduno conoscere qualunque stella delle 48 imagini del cielo stellato, e le favole loro integramente*, in Venetia, per Giovanni Varisco, & compagni, 1559.

⁵⁷ Per uno studio sul parallelismo tra il progetto del Piccolomini e i risultati della Commedia dell'Arte si rimanda a DANIELE SERAGNOLI, *La struttura del personaggio nel teatro del Cinquecento: il progetto di Alessandro Piccolomini*, in «Biblioteca teatrale»,

no in questione sorprende ancora di più per la precisione con la quale questa impresa – sempre per usare le parole dell'autore – viene descritta:

[...] io aveva ben disegnato, e già dato principio a una impresa, la quale riuscendomi avrebbe recato qualche aiuto ai comici de' nostri tempi [...]. or V.S. ha da sapere che il disegno mio era questo. Primieramente io aveva disegnato e formato tutte quasi quelle sorti di persone che possano o sogliano rappresentarsi ne le Comedie, secondo quelle diversità che occorron trovarsi per varie cause ne la vita commune de l'uomo: come a dire per causa di congiunzioni di sangue, come son padri, figliuoli, fratelli, e simili; per diversità di fortuna, come son poveri, ricchi, servi, padroni; di età, come vecchi, giovani, fanciulli; di professione, come legisti, medici, soldati, pedanti, parassiti, meretrici [...]. Ora a ciascheduna di queste persone aveva io disegnato d'accomodare primamente varie scene di soliloqui, le quali se ben fussero tra sé diverse, fussero non di meno tutte proporzionate secondo il decoro, e la qualità di coloro che essi rappresentano. E di poi incatenando et in varii modi accoppiando le già dette persone [...] avevo proposto di fare in ciascun di questi accoppiamenti diverse scene; avendo insieme l'occhio al decoro, tra 'l versimile de le persone che si rappresentano; et ad accomodar le scene a varii concetti e diverse invenzioni, acciocché si potessero applicare a diverse favole, con levar solo o aggiungere qualche cosetta, che potesse fare a proposito di quella favola che si avesse per le mani⁵⁸.

Sfortunatamente l'impresa a cui il Piccolomini fa riferimento, vale a dire il libro che conteneva la catalogazione delle persone e delle loro scene e soliloqui è andato perduto – o rubato, a detta dell'autore – e con esso sono andate perdute le possibilità, per gli studiosi, di accertare quale grado di vicinanza il progetto dell'autore avesse con le tecniche di rappresentazione del teatro dei comici dell'arte.

In ogni caso, sia che si voglia dar fede alla picaresca, ma non dimostrabile, ipotesi di un furto escogitato proprio da parte dei primi comici dell'arte, e quindi accettare una diretta dipendenza di questi ultimi dalla sperimentazione dello Stordito Intronato; sia che si voglia intendere l'impresa del Piccolomini quale il tentativo di una catalogazione delle numerose, ma non infinite, possibilità di intreccio esortata da un atteggiamento rinascimentale nei confronti di un "ge-

1973, nn. 6-7, pp. 55-56 e a ROBERTO TESSARI, *La Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1981.

⁵⁸ ALESSANDRO PICCOLOMINI, *De la sfera del mondo*, cit. in ROBERTO TESSARI, *La Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, cit., pp. 76-77.

nera inferiore”, l’operazione ideata dal Piccolomini offre comunque la possibilità di attribuire al suo autore una responsabilità nella crescita della riflessione letteraria verso il pensiero moderno, di cui il comico, in questo caso, si fa strumento. Sebbene si possa ammettere – insieme a Roberto Tessari – una possibile giustificazione rinascimentale al suo progetto, d’altra parte, è pur necessario riconoscere che un simile esperimento di catalogazione, mirato a un controllo totale della materia, che ne permetta un utilizzo semplice e continuo, per la meccanicità che lo caratterizza, e al tempo stesso ricco e infinitamente vario, per le possibilità di combinazioni che se ne possono prevedere, potrebbe risentire (o influenzare) della realtà in cui era calato o persino rispondere anche all’esigenza, che sarà molto viva nel secolo successivo, di dare ordine a tutto il mondo conosciuto.

È in quest’ultima direzione che si ritiene necessario aggiungere alla lista dei “teorizzatori” un ultimo caso che si potrebbe definire anomalo, ancor più che “irregolare”, ma che forse potrebbe essere considerato l’anello di congiunzione mancante, la spiegazione di un magma tanto vivo e attivo, oltre che confuso, che ribolle intorno al tema del riso. Si deve, infatti, tornare a riflessioni di carattere filosofico sul riso prima ancora che sul comico e sulle forme che esso assume.

Accanto a una poetica del comico che si propone di definire la regola e stabilire il modello; accanto a una retorica del comico che si interessa degli elementi costitutivi della poesia comica, accanto, infine, a una prassi del comico che si prova nei modi di “muovere” il riso nel pubblico dell’arte comica; la trattatistica secentesca si pone nella nuova prospettiva di una “filosofia” del comico. L’interesse converge, allora, dallo studio dell’atto comico all’essenza del riso che esso produce e si concentra sullo studio della natura del riso quale «vera proprietà dell’uomo».

Nel 1615 Lelio Ripa fa stampare un «trattato intorno al ridere» che anni addietro gli era stato affidato – come lui stesso afferma nella dedica all’Abate Gallio, nipote del Cardinale di Como – dal Sig. Basilio Paravicino: è il *Discorso del Riso vera proprietà dell’uomo*⁵⁹.

⁵⁹ BASILIO PARAVICINO, *Discorso del Riso vera proprietà dell’uomo. Nel quale con fondamenti & naturali, & morali si dichiarano a pieno le cause e gli effetti suoi, & quanto, e insino a che termine à gentili, & costumate persone esso non disconvenga. Opera non meno utile, che dilettevole ad ogni giudiciosa persona. Composta da M. Basilio Paravicino da Como medico, & Filosofo*, in Como, Appresso Hieronimo Frova, MDCXV; ora in

Alla fine del Cinquecento – l'autore dice di aver compiuto l'opera già nel 1574, praticamente a pochissimi anni di distanza dalle produzioni intorno alla *Poetica* di Aristotele di Castelvetro e Piccolomini – il *Discorso* mostra elementi del tutto nuovi rispetto a molti testi suoi contemporanei, e anticipa largamente la *Weltanschauung* barocca per la quale l'uomo assume un ruolo attivo e determinante nella società e nella storia. Paravicino mostra da subito la fiducia nei risultati che gli autori a lui contemporanei potessero offrire e, anzi, non cela il desiderio di affermare una nuova «perfettione». Si meraviglia, infatti, dell'incapacità – o della non volontà – dei filosofi antichi di analizzare a fondo il riso, una qualità che è propria solo all'uomo e a nessun'altra creatura, e arriva persino ad affermare che «hoggidì una cosa si sappia da uno mediocre litterato, la quale al tempo antico non sia stata intesa, neanche da i singolari»⁶⁰.

Si propone dunque un'operazione che, una volta conclusa, gli attribuirà anche il titolo di Filosofo Morale, da aggiungere ai titoli già meritati di Medico e Filosofo Naturale⁶¹. La sua formazione scientifica è forse all'origine del rigore logico usato per la definizione del riso, un rigore che mostra tutta la fiducia nelle facoltà razionali dell'uomo e che, nella pratica, si tramuta in uno studio della fenomenologia del riso attraverso la quale, poi, risalire alla Natura dello stesso.

Ovviamente il riso di cui lui ha intenzione di occuparsi esclude i casi del «falso riso», cioè del riso simulato, o del riso di coloro che «tocchi in qualche parte del corpo» non possono contenersi dal ridere. L'autore si preoccupa esclusivamente del riso sinceramente scaturito da un'immagine, una parola o una situazione comica. Ma, almeno in principio, per quel percorso che va a ritroso dall'effetto alla causa, analizza solo le manifestazioni esterne più evidenti proprie di un uomo che ride, al fine di individuare che tipo di passione sia il riso.

Sono gli effetti più visibili del riso a permettere a Paravicino di affermare che il riso sia una passione fondata sull'anima sensitiva. In quanto passione infatti, il riso deve appartenere a una delle tre anime, la vegetativa, la sensitiva o l'intellettiva. Alla prima non è possi-

FLORINDA NARDI, *Comico e modernità nel «Discorso del riso» di Basilio Paravicino*, cit., pp. 137-202.

⁶⁰ Ivi, p. 13

⁶¹ Cfr. parole introduttive di Paolo Manuzio in BASILIO PARAVICINO, *Discorso del Riso vera proprietà dell'huomo*, cit., pp. 9-11.

bile che appartenga perché «essendo proprio dell’uomo il ridere, non può esser commune, alli Bruti, e piante»⁶²; non si può neanche dire però che appartenga all’intellettiva perché l’effetto che produce, «una trasmutatione reale, & corporale, movendosi l’uomo di loco, & di colore, almeno secondo alcune parti nel ridere, & nel rallegrarsi»⁶³, non può essere propria dell’intelletto che di per sé non si muove e non può essere «causa d’alcuna mutatione corporale». Per esclusione, il riso può essere definito solo come passione «fondata nell’Anima sensitiva [...] la quale però s’accosti alla rationale»⁶⁴. Ed è quest’ultimo necessario accostamento che segna il carattere innovativo delle riflessioni di Paravicino, pur poggiando su teorie già abbondantemente analizzate, persino ormai “antiche”.

L’allegrezza, si era già visto, anche secondo il filosofo naturale deve essere immediata, improvvisa, deve sorprendere, stupire, meravigliare, deve fare leva, cioè, su qualcosa che non si conosce, che l’interlocutore non si aspetta. Molto somiglia questa istantaneità, alla “meraviglia” definita e voluta dal Maggi nel *De Ridiculis*. In entrambi i casi, si può dire che l’effetto sorpresa, sia considerato indispensabile al riso. Ma lì dove Maggi si soffermava in una più dettagliata definizione delle dinamiche proprie alla meraviglia e al ridicolo, Paravicino si addentra – accantonando, almeno per il momento, l’argomento “meraviglia” – in una scientifica elaborazione della teoria degli spiriti.

I movimenti degli spiriti dal cuore ai sensi particolari, gli effetti dell’eccesso come del difetto del movimento di questi spiriti, le conseguenze fisiche di simili movimenti, diventano argomenti di discussione per alcuni capitoli. Arrivano, però, a interessare l’odierno lettore solo quando, nel seguire i movimenti degli spiriti Paravicino differenzia il riso dal pianto e da qui procede, per opposizione, a sottolineare la via per una loro similitudine. Il filosofo naturale, infatti, non può far a meno di notare che le due passioni sono le uniche proprie solo all’uomo, insieme con la facoltà intellettiva cui – la conclusione è ovvia – non possono che essere connesse.

La questione, oramai concentrata sull’indagine dell’uomo, si sposta allora sul perché il riso a lui sia dato, e non alle altre creature.

⁶² Ivi, p. 19.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ibidem*.

Torna dunque un *topos* già indagato ossia che «il Riso sia stato dato all'huomo per poter ristorar l'animo nostro debilitato, & afflitto, o dagli affanni, o dalle meditazioni dell'intelletto», ma che lo porta a conclusioni solo all'apparenza altrettanto ovvie: «solo l'huomo ride, & s'allega, il che non accade a qual si voglia altro animale, poichè nessuno ha l'intelletto, fuori che l'huomo»⁶⁵.

Di nuovo, allora, il riso e la ragione sono legati a doppio filo, l'uomo è animale risibile solo perché è animale razionale. Il riso è stato concesso all'uomo per sollevarlo dalle fatiche della ragione, ma il riso è anche possibile perché una componente razionale deve prendere parte alla dinamica del comico.

Paravicino insiste, infatti, sulla necessità della meraviglia per scatenare il riso e, probabilmente, sempre sulla scia dell'*admiratio* maggiara, parla proprio di «*admirazione*». Non a caso il termine caro all'«interprete "tridentino"» viene usato dal Paravicino al momento di entrare nell'analisi dell'oggetto del riso:

[...] quasi tutti quelli che hanno scritto in tal materia, conseguono che le cose, ch'inducono l'huomo a ridere hanno d'haver di necessità due condizioni, l'una è una specie di deformità, o per dir forse meglio, bruttezza senza dolore, l'altra è che questa bruttezza sia congiunta con ammirazione ch'ella abbia da esser senza dolore, si conosce da questo, perche se sarà con dolore, indurrà l'huomo più presto a compassione, che a riso⁶⁶.

E per spiegare meglio che cosa intenda per *admirazione* e perché sia necessaria al riso, aggiunge:

Che poi vi debba essere ammirazione si giudica da questo, perche quando l'huomo haverà perseverato un pezzo in ridere di qualche nuova, & in ordinata cosa, non riderà più, e questo accaderà perché cessando l'admirazione, la quale egli haverà preso di tal cosa, cesserà ancor il ridere⁶⁷.

Interessante notare come, dopo questa affermazione, il Paravicino abbia bisogno di anticipare e rispondere a una probabile obiezione al suo discorso. La logica, infatti, vorrebbe che lì dove ci sia la meraviglia non possa esserci conoscenza, perché si meraviglia solo chi non conosce, è cioè l'ignoranza a permettere nell'uomo la meravi-

⁶⁵ Ivi, pp. 30-31.

⁶⁶ Ivi, p. 31.

⁶⁷ Ivi, p. 32.

glia. Si solleverebbe allora la contraddizione per la quale se l'ignoranza porta con sé tristezza, la meraviglia, allora, non potrebbe affatto essere compresente al riso che è pura allegrezza.

Al ferreo ragionamento – conforme al rigore scientifico che sin dal principio si era proposto – risponde:

Et benché ci siano stati alcuni i quali habbiano affermato, che l'admiratione non può essere dove è piacere, & riso perche essendo sempre accompagnata con essa l'ignoranza, la quale non può essere senza qualche tristezza, per il desiderio che l'huomo naturalmente ha di sapere, non può per la medesima ragione l'admiratione stare con il riso, al qual sempre è accompagnata l'allegrezza: nondimeno, poiché si conosce chiaramente, che non può cosa alcuna produrre il riso, se è nuova, & subita, & non ha in se non so che di nascosto, almeno in quanto alla causa, che la produce, dalla qual cosa nasce di necessità l'admitatione, da qui avviene che al giudizio di dottissimi uomini, l'admiratione è congiunta sempre con il riso⁶⁸.

Risulta dunque indispensabile il legame tra il riso e la conoscenza, cui mezzo e manifestazione è la meraviglia, di nuovo per via di sillogismo, ma la sua spiegazione sembra piuttosto dare voce a una intuizione, a un'inegabile evidenza, piuttosto che a una concreta causa scientifica o filosofica che sia. È forse questo un esempio della dinamica di oscillazione tra una spinta, forse naturale e istintiva, di un letterato alle soglie dell'età moderna, e la sua necessità di ancorarsi a teorie ormai legittimate dalla regola sia della teoria che della pratica. Al canone aristotelico, così come lo aveva mediato e accettato il Rinascimento, Paravicino, infatti, non può che tornare quando, subito dopo questa parentesi sul binomio riso-conoscenza, definisce le forme del comico che nascono e dipendono dai tipi di bruttezza e deformità tanto del corpo quanto dell'anima. Eppure, subito dopo, rivolge l'attenzione a elementi desueti, lascia spazio a una definizione degli "attanti" della comunicazione comica, si preoccupa ad esempio del pubblico dei ridenti – ed è questa l'occasione per l'autore di provarsi in una minuziosa descrittiva carrellata dei tipi umani – si dilunga a descrivere le "professioni" che possono legarsi ai vari tipi di riso – Poeti, Comedianti, Oratori e quelli che hanno «la virtù dell'urbanità» – per poi arrivare a una distinzione, meno consona al suo tempo, tra l'arte e il suo artefice:

⁶⁸ Ivi, pp. 34-35.

Et qui ancora è da sapere, che l'huomo, che desidera d'esser ornato di questa gentil virtù, ha d'avvertirsi sì, di non burlarsi mai d'alcuna Università, né d'alcuna sorte di professione in generale. Perché se bene in ogni luogo vi sono de gli uomini cattivi, ve ne sono però ancora de buoni. Onde burlandosi di tutti in generale, vengono ad essere burlati [...]. il medesimo giudizio si deve far anco delle scienze, & dell'Arti nelle quali si esercitano ordinariamente gli uomini, le quali per esser date da Dio, & concesse dalle leggi sono tutte di sua natura buone: però se bene sono alle volte male esercitate da qualch'uno, non possono però in se acquistare alcuna imperfettione, ma tutto il difetto si deve attribuire a quello, che fa professione di essercitarsi in tal faculta, il quale per cattivo che sia, & mal essercitato in essa, non potrà mai far che quella sua professione divenga cattiva.

Però quando uno biasma l'arte in loco d'Artefice, oltre che si fa conoscere privo di quella virtù, della quale hora parliamo, si fa scoprire anco per huomo imprudente, poiche con poco giudizio confonde il concreto, con l'astratto⁶⁹.

Il Riso e le sue forme non vengono più apprezzati o meno a seconda di chi li vuole provocare. Cortigiano o no, commediante o comico, l'uomo o l'attore che eserciterà il comico nel rispetto della convenienza si manifesterà come uomo virtuoso, al quale il riso non soltanto è lecito, ma porterà il più grande dei vantaggi: «mostrerà con questo la bellezza del suo ingegno»⁷⁰.

Ingegno è sicuramente la parola chiave che guida anche la riflessione di Matteo Peregrini. La consapevolezza delle capacità dell'uomo moderno che si è vista crescere, in un percorso che dalla seconda metà del Cinquecento arriva ora nel primo trentennio del Seicento, con il Peregrini ha raggiunto un grado molto elevato. Il distacco dall'autorità degli antichi che in un Nicolò Rossi, ad esempio, cominciava a farsi avanti, o che in Paravicino stentava a celarsi, in lui diventa persino un'ostentazione dell'autonomia e della superiorità dei moderni, capaci di affrontare tematiche mai affrontate prima. Già, nell'avviso al lettore, anticipando probabili critiche alla limitatezza dei suoi argomenti, ammonisce dicendo «ma fa' riflessione al poco, e quasi nulla, che ti hanno lasciato gli scrittori di tanti secoli in questa materia»⁷¹. Del resto l'argomento di cui il Peregrini intende trattare nel *Delle Acutezze* risponde a una pratica letteraria che,

⁶⁹ Ivi, pp. 44-45.

⁷⁰ Ivi, p. 47.

⁷¹ MATTEO PEREGRINI, *Delle Acutezze, che altrimenti spiriti, vivezze, concetti si appellano*, cit., p. 7.

per qualche lettore, potrebbe essere «forse cagione di gusto per la novità»⁷².

Il Peregrini, dopo una ampia distinzione delle acutezze, punta l'attenzione solo su una delle categorie da lui elencate quale oggetto di studio nel trattato: «le mirabili sole si rimangono per oggetto principale» e di nuovo il ruolo della meraviglia diventa preminente e non si disgiunge mai dall'attività dell'ingegno.

Il capitolo dedicato alle acutezze ridevoli, *Cerca che sia quello che nelle acutezze ridevoli muova il riso*, è una lunga parentesi tutta dedicata a una personale teoria dei ridicoli. La si potrebbe paragonare all'*excursus* del Castelvetro nella sua *Poetica* di Aristotele o trovare in essa un precedente al *Trattato de' Ridicoli* del Tesauro nel *Cannochiale*.

Del resto, la materia meritava una riflessione più approfondita, proprio a causa della sua complessità e della mancanza di studi specifici sull'argomento tra gli antichi. Una trattazione nella quale trova ampio spazio anche l'osservazione de «l'arte da far perfettamente Zanni in comedia, o quello di giuocolare e buffone»⁷³.

Del resto, nel 1639, quando Peregrini dà alle stampe il suo *Delle Acutezze*, la grande stagione dei comici illustri si era già chiusa; le grandi battaglie condotte dai comici dell'arte in difesa della professione si sono quasi del tutto consumate: la realtà dei comici dell'arte ormai doveva essere stata accettata come parte integrante della vita e dello spettacolo delle città.

Un fine letterato come il Peregrini, immerso nella vita di corte, partecipe delle attività drammaturgiche di numerose Accademie, spintosi nella Repubblica di Genova per poter mantenere un ruolo indipendente nel dibattito culturale, non avrebbe potuto mai considerare marginale il fenomeno della Commedia dell'Arte.

I segni del cambiamento si evincono quindi non soltanto nei contenuti che tutte queste «forme» della riflessione sul comico veicolano, ma soprattutto dall'atteggiamento, dai metodi, dalle prospettive assunte per affrontare le medesime cruciali questioni.

La pratica del comico, ma forse ancor di più la riflessione teorica sulle forme assunte dal riso e sulle «cagioni» che lo animano, conducono filologi, retori, espositori, annotatori, poeti, commediografi, accademici, filosofi, attori a una più vasta indagine e a riconoscere

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, p. 136.

che il riso è vera proprietà dell'uomo, non solo non se ne può prescindere, non solo non lo si può più demonizzare, ma a ben guardare può essere strumento di conoscenze e di indagine sull'uomo.

Del resto nel momento in cui la prassi teatrale, con annessa riflessione teorica, aveva ormai legittimato il professionismo attorico e la riflessione filosofica aveva ammesso, anche scientificamente, la liceità del riso, non potevano che innescarsi sul rinnovato terreno nuove riflessioni teoriche e nuove pratiche insieme e tutto, nuovamente tutto, è ancora una volta pronto a mutare.