

DA STORIA DEL TEMPO
a cura di J. R. Brown
Fe Mulino -

Capitolo quarto

Il teatro del Rinascimento in Italia

Anche se il termine Rinascimento sta via via scomparendo dal vocabolario di molti studiosi, gran parte del mito elaborato da Burckhardt continua tuttavia a vivere, a beneficio della sintesi storica. Un corollario che invece è venuto giustamente meno è la negazione della vitalità creativa del teatro italiano non avendo esso prodotto un autore della grandezza di Shakespeare.

Tutti i paesi europei nei quali si registrò, durante il Rinascimento, una fioritura del teatro avevano alle spalle una forte tradizione di forme teatrali medievali: rappresentazioni religiose e celebrative, mascherate, carri municipali, spettacoli di corte e, infine, la commedia umanistica in latino di matrice universitaria. In un'Italia da secoli divisa, la varietà regionale di tali rappresentazioni era davvero notevole. Poi, una generazione di scrittori di formazione umanistica si assunse il compito di superare l'autorità degli antichi, costruendo in volgare sulle rovine di Roma: l'esito fu la definizione di un modello d'avanguardia di commedia e di tragedia che, pur debitore verso la classicità, era destinato a fissare, dopo l'iniziale coesistenza con precedenti stili locali o popolari, i canoni di un teatro scritto «nazionale».

L'Italia fu davvero unica nella sua capacità di creare la tecnica del teatro moderno e fra Cinque e Seicento maturò un nuovo modo di fare teatro, e dunque strutture, forme di recitazione, innovazioni nella scenografia ma anche elaborazione di principi teorici e di un vocabolario specifico. Per mera quantità di dati di archivio — testi manoscritti e a stampa, canovacci o scenari, repertori di versi, discorsi e dialoghi, intermezzi e descrizioni di feste di corte — il teatro italiano non ha eguali in Europa. Al 1755, le sole opere pubblicate ammontano a circa seimila titoli, secondo quanto riportato nella *Drammaturgia* di Leone Allacci. Molto prima

che i testi teatrali in altri paesi fossero firmati o editi, le stamperie italiane già licenziavano commedie e tragedie di Ariosto, Machiavelli e Trissino. E ben prima che altrove si formassero compagnie teatrali, le compagnie itineranti italiane aprivano il mercato straniero alla Commedia dell'arte.

Risultato di tanta vitalità fu un'abbondanza di forme di rappresentazione e una molteplicità di funzioni potenziali, fra loro sempre più connesse: lo spettacolo è festa, insegnamento, ostentazione di potere, nella contrapposizione di signorie e città-stato, prodotto di consumo. Una sofisticata arte della messa in scena contribuì a rafforzare l'immagine del teatro quale specchio della realtà e simulacro dell'universo. La lunga coabitazione di teatro e musica portò infine alla nascita del melodramma: la forza generatrice del teatro rinascimentale italiano recitava così il suo ultimo atto.

«Voi sarete oggi spettatori d'una nuova commedia, intitolata *Calandria*: in prosa, non in versi; moderna non antica; volgare, non latina... [...] se fia chi dirà, l'autore esser gran ladro di Plauto... [...] che si cerchi quanto ha Plauto, e troverassi che niente gli manca di quello che aver suole. E, se così è, a Plauto non è stato rubato nulla del suo.» Così, nel 1514, veniva introdotta allo sbarzo pubblico di prelati, nobili e cortigiani riuniti intorno a papa Leone X, *La Calandria*, già considerata esemplare espressione di elegante ingegno umanistico. Era stata per la prima volta rappresentata l'anno precedente alla corte di Urbino, sotto la direzione di Baldassarre Castiglione, e sarebbe in breve divenuta un modello di riferimento per generazioni di drammaturghi determinati ad impadronirsi delle virtù del teatro classico in nome del trionfo della cultura italiana moderna.

La Calandria — scritta dal più influente consigliere pontificio, Bernardo Dovizi, cardinal Bibbiena — fu messa in scena con gran ricchezza. Vennero inseriti intermezzi cantati e danzati, quale diversivo, fra un atto e l'altro dei cinque previsti. Baldassarre Peruzzi disegnò una scena prospettica molto innovativa, con scorci della Roma contemporanea. Recitata da attori dilettanti in splendidi costumi, che parlavano un toscano cadenzato sulla prosa del *Decamerò* di Boccaccio, la commedia, nel rispetto delle unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, combinava una serie di «teatrogrammi», vale

a dire di nuclei strutturali (personaggi, situazioni, azioni/pa-
role, modelli tematici), destinati a divenire parte del reperto-
rio teatrale universale. La trama è costruita combinando la
versione della commedia plautina *Menermi* con una serie di
storie boccaccesche di mogli trascurate e vecchi mariti scioc-
chi e becchi. La tensione verso la riunificazione dei due ge-
melli greci, Lidio e Santilla, divisi sin dall'infanzia, coinvolge-
rà entrambi in travestimenti e scambi di persona, nel vortice
di raggiiri ed espedienti messi in atto da Fulvia — moglie di
Calandro ma perdutamente innamorata di Lidio — nella sua
appassionata relazione col giovane.

Bibbiena e i suoi contemporanei più prossimi tradussero
tali elementi in uno schema stilizzato ma verosimile di con-
flitto domestico — in un tipico contesto di ceto medio urba-
no — tra giovani e anziani, servi e padroni, amore e denaro,
ingegno e patrimonio. La commedia così costruita fu detta
erudita, *grave* oppure *osservata*, in quanto scritta tenendo
conto delle regole dei drammi latini che questi autori aveva-
no studiato nelle *scholae* e rappresentato a corte. Al nucleo
di personaggi che popolavano quegli *exempla* antichi — padri
e madri, figli, servi astuti e parassiti, balie, soldati vanaglo-
riosi, prostitute e lenoni, cuochi — si aggiunsero figure più
attuali e familiari tratte dalla tradizione della novella o dalla
società contemporanea — la giovane moglie irrequieta, l'uma-
nista pedante, il mago-alchimista ciarlatano.

Questa forma comica d'avanguardia si rivelò un conteni-
tore ben strutturato e in grado di accogliere al suo interno
elementi della tradizione volgare sia narrativa che teatrale:
una grande varietà culturale di spettacoli carnevaleschi e in
maschera, drammi sacri, canzoni, danze, mimi, farse, giochi
drammatizzati, egloghe. Impresari e attori della nuova com-
media erano uomini di corte o di accademia; tuttavia anche
la vasta schiera di guitti sempre disponibili a farsi ingaggiare
per spettacoli pubblici o privati si dimostrò subito pronta ad
aggiungere quei nuclei d'intreccio ai propri repertori.

Il breve e fastoso papato di Leone X diede grande im-
pulsò al teatro moderno, così come alimentò il fuoco della
riforma protestante. Mentre forniva a Lurero sempre nuovi
argomenti a sostegno delle accuse mosse alla chiesa di Roma
— accuse di licenziosità, paganesimo, mondanità, brama di

ricchezza e di potere temporale — la corte del primo papa Medici offriva condizioni enormemente favorevoli alla fioritura del teatro e alla sua diffusione. Tra i primi eventi del suo pontificato vi fu una spettacolare celebrazione del conferimento della cittadinanza romana al fratello Giuliano e al nipote Lorenzo, in occasione della quale venne addirittura edificato uno speciale teatro in legno sul Campidoglio. Oltre ad una ricca edizione del *Poemus* di Plauto, recitato da giovani aristocratici «con la corretta pronuncia che solo si può acquisire a Roma», vi furono spettacoli, rituali e processioni che trasformarono l'intera città in un unico, immenso palcoscenico per la glorificazione dei Medici, in cui si esaltava il loro ritorno alla guida di Firenze e l'acquisizione con Roma di una sfera d'influenza di portata mondiale: una riacquisizione ed espansione di potere equiparata alla rinascita della gloria imperiale e culturale dell'antica Roma.

Nel XV secolo i drammaturghi latini erano stati rappresentati nelle scuole umanistiche e imitati nella commedia nuova da maestri e studenti. Il duca Ercole d'Este aveva sostenuto la diffusione dell'educazione umanistica a Ferrara e patrocinato la messa in scena delle opere di Platone, in latino e in volgare, inframmezzate da *tableaux* mitologici, egloghe e danze, facendone il simbolo delle famose feste classiche ferraresi. L'Accademia di Pomponio Leto a Roma era riuscita a raccogliere e selezionare un pubblico d'élite intorno agli spettacoli di Plauto, Terenzio e Seneca.

Per nulla chiusi ad altre fonti di ispirazione, gli accademici nella Roma di Leone X frequentavano la compagnia di cortigiane alla moda, come la celebrata Imperia, che faceva della musica e della recitazione elementi imprescindibili della propria immagine di donna elegante e sensuale; o come Niccolò Campani, autentico mattatore nei panni dello Strascino, lo zotico senese. Questa commistione sociale avrebbe favorito il montare della marea del teatro.

La leggendaria passione del papa per l'intrattenimento teatrale trovava sostegno nella consapevolezza dei suoi potenziali usi politici. Durante quel papato si registrò il perdurare tanto della tradizione e il consolidarsi di una grande varietà di forme drammatiche, quanto il vitale entusiasmo degli umanisti votati al recupero e al continuo confronto con ogni aspetto della cultura classica, i cui resti smembrati giacevano

grevi ai loro piedi. Inoltre, la protezione offerta da Leone X incoraggiò la riflessione teorica sul teatro secolare in volgare e contribuì all'affermazione di un nuovo modo di fare teatro, che sarebbe stato uno dei lasciti dell'Italia alla prima Europa moderna.

Negli anni che ne precedettero l'ascesa al soglio pontificio, Giovanni de' Medici era stato abituato a considerare il teatro una parte essenziale della vita comunale e religiosa di Firenze, oltre che momento centrale della propria formazione umanistica e dei soggiorni trascorsi presso le corti italiane al di fuori dei confini della Toscana. Il periodo del carnevale era il momento topico per intrattenimenti di ogni genere; ma anche le ricorrenze e le celebrazioni religiose, i matrimoni aristocratici e le visite di dignitari stranieri divenivano pretesto e occasione per spettacoli teatrali.

Il padre, Lorenzo il Magnifico, aveva scritto una sacra *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo*, in ottave medioevali, destinata a essere eseguita da giovani delle corporazioni. Simili componimenti, recitati in spazi pubblici dai figli di cittadini di varia estrazione sociale, contenevano scene tratte dalla tradizione biblica e agiografica, riferimenti a eventi storici, motivi romanzeschi, elementi di costume locale. Complesse macchine sceniche consentivano di presentare una molteplicità di sfondi, dall'inferno al paradiso, con tutti i possibili gradi intermedi di spazio e di tempo. L'intera comunità ne era il pubblico e il patrimonio condiviso di tradizioni il principale soggetto. Il genere fu un mezzo attraverso il quale trasmettere messaggi rassicuranti, politici e ideologici, e la sua popolarità continuò nel corso del XVI secolo, anche se nuovi stili teatrali vennero determinati dalle mode, dalla politica, dalla cultura umanistica. Alle sacre rappresentazioni si affiancavano in alcune aree d'Italia, quasi a far da contrappunto, componimenti di segno diverso. Tra le forme narrative e poetiche secolari fiorite in quegli stessi anni vanno soprattutto ricordati la *favola mitologica* di ascendenza ovidiana e alcuni componimenti ibridi, scritti in rime volgari e recitati da dilettanti aristocratici in spettacoli ai quali prendevano parte musicisti e ballerini professionisti.

Il futuro papa aveva avuto come precettore il poeta e umanista Angelo Poliziano, curatore dell'*Andria* di Terenzio e autore dell'*Oryeo*, una *favola mitologica* in cui si alternano

forme metriche diverse e canzoni, variamente salutata come ripresa del dramma satiresco greco; versione della maschera veneziana, la *momaria*; anticipazione del dramma pastorale e della tragedia italiana rinascimentale. *La fabula di Orfeo* fu rappresentata probabilmente nel 1480, su di un carro allegorico a forma di collina, portato a braccia o spinto su ruote fin dentro la sala da banchetto del cardinal Francesco Gonzaga, a Mantova. Adattando la struttura della sacra rappresentazione, svuotata dei suoi contenuti, alla narrazione di un mito greco di valore simbolico, con un finale in cui le Baccanti straziano Orfeo al ritmo di canzoni carnascialesche popolari, Poliziano con ogni probabilità voleva compiacere un pubblico di intenditori ecclesiastici di formazione umanistica. Ma gli elementi di incertezza presenti in questa opera, per molti aspetti premonitrice, illustrano i pericoli e le difficoltà di distinguere fra cultura alta e cultura bassa: in essa è possibile riconoscere una continua oscillazione dei piani, allo sbocciare del teatro rinascimentale.

Prima di ascendere al soglio pontificio, Leone X aveva vissuto un rapporto di amicizia con Ludovico Ariosto, impegnato sin dalla giovinezza nell'allestimento presso la corte ferrarese di opere di Plauto e Terenzio, sia in latino che in volgare. Le commedie di Ariosto, *La Cassaria*, del 1508, e *I Suppositi*, del 1509, sancirono il primato del genere nel quale si sarebbe poi cimentato il Bibbiena, la *commedia erudita* costruita sui principi codificati da Orazio e Donato, ma trasportata, come ambientazione, nell'Italia contemporanea. Nei *Suppositi* questi aspetti recano ancora traccia dello spirito gothardico scolastico e universitario, nel secolo precedente molto utilizzato e coltivato nella commedia umanistica. Ariosto attualizza il personaggio dell'*adulescens*, tipico della commedia latina, facendone uno studente siciliano iscritto all'università di Ferrara, il quale si scambia d'identità con il proprio servo per diventare «studente d'amore».

L'innovazione, mirabilmente colta nelle commedie di Ariosto e degli autori della sua generazione da imitatori e commentatori, riguardava il disegno generale dell'opera, la sua coerenza strutturale (inizio, sviluppo centrale dell'azione, fine), il meccanismo di presentare la funzione in scena così da catturare ed esprimere in volgare la causalità, l'illusione della realtà quotidiana, procedimento riassunto nella defini-

zione attribuita a Cicerone della commedia come «imitazione della vita, specchio dei costumi, immagine di verità». Tale mirabile atto di ingegneria teatrale, un passo in avanti per la drammaturgia, era il frutto dell'analisi e della traduzione della commedia latina.

Si poteva però trarre da queste opere anche un piacere più diretto, meno intellettuale. Quando *I Suppositi* fu rappresentata, nel carnevale di Roma del 1519, con intermezzi di canzoni e danze moresche di ispirazione mitologica, gli emissari francesi presenti in Vaticano rimasero scandalizzati nel constatare quanto il papa si divertisse al gioco di doppi sensi sulla sodomia contenuti nel prologo.

Anche Niccolò Machiavelli volse la sua penna alla commedia d'avanguardia, sperando nella protezione dei Medici. Già al suo apparire, all'incirca nel 1518, *La Mandragola* fu giudicata un capolavoro. Machiavelli aveva compiuto il suo apprendistato teatrale traducendo *l'Andria* di Terenzio; ora tentava di rielaborare elementi narrativi tratti dal *Decameron* di Boccaccio in un *tour de force* drammatico di adulterio trionfante. Le proprietà di un infuso di mandragola, ritenuto capace di vincere la sterilità femminile, dà l'avvio ad un inganno causalmente divertente e soprattutto profondamente intriso di spirito fiorentino, perpetrato da un brillante parasita, al quale tiene bordone un monaco corrotto, che si conclude con la piena soddisfazione dell'amante, la moglie inizialmente ritrosa, e del marito stesso, becco ignaro. Più della *Clizia*, di impianto plautino, *La Mandragola* lascia trasparire l'interesse di Machiavelli per il modello di satira politica espresso dall'antica commedia attica, assai dibattuto nei circoli intellettuali, ma scartato dalla maggioranza dei drammaturghi perché forma di discorso civile potenzialmente pericolosa e diffamatoria. È andata perduta l'opera di Machiavelli *Le Maschere*, costruita, a quanto è dato sapere, sul modello di Aristofane; tuttavia nella capacità di elaborare una satira politica in chiave allegorica, ben visibile nella *Mandragola*, sicuramente si può leggere un riflesso del suo apprezzamento per Aristofane.

Mentre si ricercavano modelli classici e regole per porre le basi di una commedia nuova in volgare, anche la tragedia veniva analizzata dalla medesima intelligenza letteraria, stimolata dal testo ripristinato della *Poetica* di Aristotele.

Giangiorgio Trissino, nobile vicentino frequentatore della corte di papa Leone, con *Sofoniba* (1515), in endecasillabi sciolti, tentò un'incursione in volgare nei territori della tragedia di tipo greco, modellando una versione della «tragedia di pathos» aristotelica intorno alla figura della regina cartaginese vittima della politica dell'impero romano, al tempo di Scipione l'Africano. Elaborazione in forma drammatica, con richiami a Euripide e a Seneca, di un soggetto tratto dalla storia di Tiro Livio e dal poema epico in latino *Africa*, composto da Petrarca, la tragedia di Trissino si configurò come un atto di autoaffermazione culturale tipico degli autori di teatro italiani del primo Cinquecento.

Sempre nel 1515, Giovanni Rucellai, imparentato con il papa, frequentatore dei dibattiti critici che si tenevano agli Orti Orticellari in Firenze, diede forma seneciana ad una leggenda gotica. Vedeva così la luce *Rosmunda*, un testo nel quale ritorna il principio del conflitto politico destinato, come necessaria conseguenza, a sfociare in violenza, contemplato nella teoria sull'arte del governo che, figlia del medesimo contesto intellettuale, ispirò gli scritti di Machiavelli. Per quanto l'uso di portare in scena le tragedie si sarebbe affermato solo in seguito, negli anni quaranta del Cinquecento, a partire soprattutto dai centri di Ferrara, Padova e Venezia, questi esperimenti nel campo della tragedia regolare furono presto imitati e pubblicati.

Superata da poco la fase degli incunaboli, l'industria della stampa stava rivoluzionando il rapporto fra cultura alta e cultura bassa. Di pari passo mutava il posto occupato dall'intrattenimento teatrale. La pratica, diffusa nel secolo precedente, di pubblicare edizioni illustrate delle commedie di Terenzio, proseguì nel corso del Cinquecento. Ad essere stampati, però, erano ora anche testi in volgare destinati sia alla lettura, sia alla rappresentazione, oppure commemorazioni di spettacoli particolari.

La prima edizione della tragedia di Rucellai, della *Calandria* di Bibbiena, e molto probabilmente de *La commedia di Callinico e Lucrezia*, — originario titolo della *Mandragola* di Machiavelli nella versione a stampa non datata — furono tutte realizzate da Giovanni di Alessandro Landi, mazzaiere all'università di Siena, il cui coinvolgimento nella pubblicazione di simili opere è un'ulteriore prova della molteplicità di

iniziative legate al teatro che ruotavano intorno alla corte papale.

Fra gli intrattenimenti maggiormente apprezzati da Leone X, vi erano gli spettacoli di autori/attori senesi: Strascino il campanellaio, Mescolino l'impastatore di colori e Mariano dei villici, le cui farse dialettali, centrate sulle sramberie dei villici, a volte inframmezzate da elementi fantastici o tratte da leggende, appartenevano alla tradizione ludica della città di Siena. Esemplare al riguardo è l'egloga *Mezuchio*, tipica espressione del genere del *mogliazzo*, composta nel 1516 da Pierantonio il mercante di stoffe (Pierantonio Legacci, detto lo Stricca). Atto unico per cinque personaggi, appartenenti tutti al mondo contadino, la farsa è una contesa in forma drammatica per ottenere i favori di una donna. Lo scontro tra i due villani che si contendono l'amore di Vica è affidato a dialoghi in terzine o ottave, accompagnati da una cetra rustica. Vica alla fine decide di accettare entrambi i pretendenti e di aggiungere anche Menichella, altro suo amante. La farsa si chiude con un ballo in tondo che sancisce l'accordo raggiunto e con l'invito al pubblico a seguire Vica nel suo letto.

Anche se sarebbe azzardato sostenere che nella prima metà del Cinquecento il teatro sia fiorito in ogni città d'Italia, al tempo così frammentata politicamente, tuttavia è certo che si rappresentavano spettacoli teatrali di ogni tipo, all'aperto o al chiuso, e che esistevano vie di comunicazione attraverso le quali notizia di essi giungeva fino ai principali centri urbani e alle corti tra loro variamente alleate: Venezia, Ferrara, Milano, Mantova, Padova, Bologna, Firenze, Roma, Napoli. E poi Siena, che esercitò sulla vita teatrale della penisola un'influenza di gran lunga superiore a quella che si sarebbe potuta supporre, considerando le dimensioni della città e il suo peso politico: circostanza dovuta in parte alla favorevole posizione geografica, in parte allo stretto legame con il papato. Quasi ogni evento a Siena diveniva occasione di teatro. I festeggiamenti locali per l'elezione nel 1503 di un papa Piccolomini, Pio III, si tradussero non solo in processioni, orazioni e addobbi della città, ma anche in una spettacolare rappresentazione in Piazza del Campo della cerimonia

dell'incoronazione papale, con musiche, fuochi d'artificio, gentiluomini in maschera e preti che impersonavano vescovi e cardinali, a edificazione del popolo.

L'usanza della *veglia*, il passatempo serale di narrare storie, conversare, confrontarsi in giochi verbali, molto diffuso e amato a Siena e dintorni, favorì lo sviluppo del rapporto tra attore e pubblico come vincolo sociale naturale. La tradizione locale del teatro venne istituzionalizzata con la fondazione della Congrega dei Rozzi e dell'Accademia degli Intronati, avvenuta nel 1531-32, agli inizi della lunga guerra sostenuta e persa dalla città contro le forze ispano-fiorentine.

In quell'anno, con uno slittamento verso la specializzazione che sembra un'inevitabile conseguenza del cambiamento culturale, i Rozzi, artigiani del teatro, diedero ufficialmente vita alla Congregazione, delimitando così il proprio raggio d'azione ma al tempo stesso proteggendone lo specifico, con un'affermazione dei diritti di cittadinanza della *commedia villanesca* rustica. In questo genere i Rozzi, di estrazione cittadina medio-bassa, mettevano in scena figure di contadini semianalfabeti, il dialetto in cui si esprimevano, i desideri, le dispute legali e i processi, ritraendo quel mondo — in ottave o terzine rimate — con gusto, benevolenza o derisione, ma sempre mantenendo una distanza che consentiva di usare il contadino come espressione, portavoce incontestabilmente senese del sentimento politico locale, anti-fiorentino o anti-spagnolo. Nonostante la messa al bando imposta alla fine del Cinquecento, la Congrega sopravvisse sino ai primi del Seicento, quando però i suoi membri erano ormai reclutati fra i ceti più elevati, con la conseguente trasformazione anche delle forme della sua produzione.

Contemporaneamente alla nascita dei Rozzi, un gruppo di «begli ingegni universitari» di estrazione aristocratica proclamò l'avvio di una diversa missione teatrale e fondava l'Accademia degli Intronati. Il nome fa riferimento alla loro posa di giovani rimbambiti; come emblema scelsero una zucca, a significare arguzia sessuale e ingegno nascosto sotto un paravento di stupidità. Il primo giorno di Carnevale, o dodicesima notte, il 6 gennaio 1532, per un pubblico di dame discendenti da famiglie aristocratiche quali i Piccolomini, i Sozzini, i Tolomei e i Landucci, mettevano in scena un *Sarcifacio*, con cui dichiaravano di voler rinunciare all'amore;

ma poco dopo, in pieno carnevale, fecero prontamente ammenda con la famosa commedia *Gli Ingannati*. In virtù di una messa in scena modernissima e una trama basata sugli sconvolgimenti seguiti al sacco di Roma del 1527 a opera delle armate dell'imperatore Carlo V, *Gli Ingannati* introdusse una nota di ristoratrice convivialità, intrisa di spirito burlesco e oscenità, in cui gli echi della tradizionale *veglia* si mescolavano al *Decameron*.

Alcuni anni dopo i *Dialoghi* di Girolamo Bargagli, idealizzando i primi straordinari anni dell'Accademia, descrivevano il gusto degli Intronati per romanzi e novelle contenenti «begli esempi di costanza, grandezza d'animo e lealtà», come quelli celebrati in alcune delle più amate novelle del *Decameron*, soprattutto storie di «grande virtù e forza d'animo in donne che, dopo aver sopportato persecuzioni e calunnie, venivano riconosciute caste e innocenti».

Le commedie in ottave, dalla struttura alquanto approssimativa, scritte per Siena dagli aretini Bernardo Accolti e Giovanni Pollastra avevano costituito un precedente per la riduzione teatrale di queste narrazioni romanzesche. *Gli Ingannati* fu la prima commedia di impostazione moderna a testimoniare tale gusto. Facendo propri i metodi d'avanguardia e le soluzioni sceniche introdotte dalla generazione di Ariosto e Bibbiena, i drammaturghi accademici, probabilmente lavorando a più mani, adottarono per la storia di Leiruccio in cinque atti, nel rispetto delle unità aristoteliche, per accentuare l'effetto di verosimiglianza. Nella ferita nello spirito, separata dalla famiglia dispersa durante il Sacco, mantiene saldo il suo amore, dimostrando una straordinaria audacia. Travestita da uomo, diviene servitore del giovane che ama; per lui corteggia un'altra donna, che a sua volta si invaghisce di questo appassionato pretendente; il ritorno del fratello perduto determina lo scioglimento della trama che si conclude con un duplice matrimonio e la riunificazione delle famiglie. Con lo spettacolo dato in occasione del Carnevale del 1532, gli Intronati introdussero nella *commedia grave* d'avanguardia — fino ad allora grave sia nei contenuti che nella struttura — una vena romantica che avrebbe incontrato favore e successo internazionali, dopo che la larga produzione senese che seguì ebbe diffuso il modello in tutt'Italia. Non è

un caso che alcuni contemporanei di Shakespeare, il drammaturgo per eccellenza, riconoscessero l'esistenza di una parentela fra *Tuelffs Nighl* (La dodicesima notte) e *Gli Ingannati*.

Le donne hanno un ruolo centrale in questa così feconda innovazione. Le donne nel teatro del tempo erano in primo luogo spettatrici, oppure ospiti d'onore o testimoni della esibizione maschile. Cantanti e danzatrici intervenivano a spettacoli e intermezzi, raffinate cortigiane, come Imperia o Tullia d'Aragona, intrattenevano letterati con musiche e declamazioni, monache e novizie davano vita a rappresentazioni nel chiuso dei conventi: eppure sarebbero occorsi ancora circa trent'anni per vedere le prime attrici professioniste. Particolarmente significativo, perciò, è il fatto che le commedie degli intronati fossero non solo centrate sulle avventure di romantiche eroine, ma anche confezionate in modo da incontrare l'approvazione del pubblico femminile. I registri penali del tempo rivelano inoltre che le donne a volte prendevano parte a rappresentazioni private. Tra quelle presenti ad una commedia messa in scena durante una *veglia* nel 1542, e condannate per aver infranto la legge contro le riunioni non religiose e contro i travestimenti, tre furono citate in giudizio anche per aver recitato, una nei panni di una domestica.

Nell'Italia del nord, sempre durante il carnevale del 1542, l'improvvisa morte di Angelo Beolco — attore celebre e scrittore famoso per aver creato Ruzzante, personaggio principale di molte sue commedie — fece naufragare il grande programma organizzato dall'Accademia degli Infiammati, fondata l'anno precedente da alcuni gentiluomini dell'Università di Padova (tra i quali Alessandro Piccolomini, importante membro degli Intronati, che stava proseguendo gli studi in Veneto). Momento culminante doveva essere la messa in scena della tragedia *Canace* di Sperone Speroni, professore di filosofia e «principe» eletto della nuova accademia. Le prove erano cominciate sotto la direzione di Beolco ma la rappresentazione venne cancellata alla sua morte, che lo colse proprio alla vigilia di quella che sarebbe stata la sua prima apparizione in un ruolo tragico.

È interessante per la storia del teatro che la cultura alta,

a partire da questi anni, desse così grande importanza alla tragedia. Accese discussioni sul testo ripristinato della *Poetica* di Aristotele produssero in quell'ambiente da un lato, con *Canace*, tentativi di costruire un intreccio tragico a partire da un incesto mitico, utilizzando versi di lunghezza irregolare; dall'altro, e sempre in termini rigorosamente aristotelici, attacchi contro quella soluzione espressa dal circolo ferrarese di Giambattista Giraldi Cinzio. L'*Orbecche* di Giraldi Cinzio, che mescolava gli orrori del *Tieste* di Seneca con le spietate ragioni della politica, retaggio di Machiavelli, fu rappresentata nel 1541 per il duca Ercole d'Este, e in seguito in diverse altre importanti occasioni. Tuttavia, nel suo *Discorso* sul modo di comporre drammi, Giraldi Cinzio si sarebbe schierato a favore del lieto fine, perché maggiormente gradito al pubblico, componendo da quel momento in avanti diverse tragedie in cui la virtù è premiata e l'infamia punita.

Lo studio di Aristotele, i dibattiti su tipologia, struttura e tratti distintivi della tragedia sono rivelatori della passione intellettuale per la riflessione teorica che animò quest'epoca di accademie. L'invenzione di una nuova scienza di critica drammatica fu un ulteriore risultato raggiunto dalla cultura italiana del XVI secolo. I diversi tipi di tragedie che seguirono — di soggetto mitico, storico o cavalleresco — avrebbero condiviso principi di regolarità e unità e caratteri che recavano l'impronta tanto dell'analisi della struttura elaborata da Aristotele quanto della messa in opera di quei principi fatta da Seneca.

Si rappresentarono meno tragedie che commedie e furono, d'abitudine, meno popolari; entrambi i generi comunque risultarono meno apprezzati dal pubblico di quanto non fossero le pastorali e tutto quanto venisse approntato dai comici di professione. Ciononostante è istruttivo, sui modi di fare teatro e sulla fioritura teatrale in Veneto, osservare che l'ambiente accademico nel quale maturò *Canace* venisse monopolizzato da Ruzzante, massima espressione del tipo comico del bifolco.

Angelo Beolco, nato a Padova, apparve come una cometa ma la sua fama per secoli sarebbe rimasta circoscritta al Veneto, a causa del suo localismo linguistico. Di origini umili ma ben introdotto, egli possedeva un raro talento istrionico, letterario e musicale, del quale si servì per creare il per-

sonaggio di Ruzzante, che canta e commenta il mondo che lo circonda in un dialetto padovano rurale ma sostenuto e complicato dall'uso parodico di un lessico erudito. Beolco aveva inizialmente vestito i panni di Ruzzante in una *commedia alla villanessa*, durante il carnevale veneziano del 1520. La sua esibizione era parte di un grandioso spettacolo — con banchetti, carri allegorici, corse di tori — promosso dagli Immortali, una delle Compagnie della Calza, i cui membri, giovani patrizi, organizzavano vari tipi di spettacoli a Venezia.

Beolco seguì la tradizione di satteggiare la grossolanità dei contadini, alla base anche delle commedie senesi sugli artigiani o delle farse caviole, diffuse a Napoli. Contemporaneamente, però, egli aderì alla moda di prendersi gioco delle forme letterarie accademiche ed eleganti, come le raffinate egloghe pastorali. Persino i suoi primi lavori, la *Pastoral* (1517) e la *Prima Orazione*, un monologo drammatico eseguito nel 1521 per un nuovo vescovo di Padova, rivelano la padronanza che Beolco aveva della tecnica drammatica e retorica, così come il legame affettivo col mondo rurale i cui rappresentanti egli impersonava. Un sentimento benevolente destinato a divenire compassione e protesta quando la guerra sostenuta dalla Lega di Cognac e i cattivi raccolti devastarono le campagne intorno a Padova, costringendo molti contadini a vendere le terre ai grandi latifondisti e a trasferirsi nei suburbi della città.

Delle sette opere giunteci integre, la disperata commedia *La Moscheta* (1532 ca.) ben esemplifica la capacità di Beolco di catturare in una complessa rete linguistica di monologhi e dialoghi tanto l'amara realtà quanto i personaggi comici. *La Moscheta* condivide alcuni assunti teorici con la commedia erudita: la divisione in cinque atti, l'unità di spazio e di tempo, i «teatrogrammi» del travestirsi e dell'origliare; ma la sua ambientazione è solo lo sdrucito rovescio della tipica scena urbana regolare, e gli scarni eventi che vi hanno luogo, i miseri resti di una trama: con l'aiuto di Menato, un altro contadino rifugiato, Ruzzante cerca di farsi passare per uno straniero di lingua toscana, allo scopo di mettere alla prova la fedeltà della moglie Beta. Alla fine, però, sarà bastonato dal soldato Tonin e finirà per dividere la moglie con lui e con Menato. I personaggi si caratterizzano per il linguaggio vivo e vitale e l'irresistibile Ruzzante risulta di volta in volta

parodico, codardo, amaro, rozzo, commovente e soprattutto divertente con la sua creatività linguistica.

Ne *L'Anconetana*, una commedia assai più leggera, a trama boccaccesca, con intrecci di amori multipli che richiama *La Calandria* di Bibbiena, Beolco maggiormente si avvicina alla commedia erudita e presenta un Ruzzante diverso, ben nutrito, con un lavoro stabile, servitore intelligente e beffardo di un vecchio cadente, che si strugge per una cortigiana ed è reso becco dalla moglie. Ruzzante è qui tutta gaiezza: balla, fa l'amore, canta canzoni padovane; Tomao, il suo padrone veneziano, si esprime nel proprio dialetto, mentre parlano toscano i raffinati amanti.

Ad affiancare Beolco in queste commedie erano attori dilettanti, gentiluomini del circolo padovano del mecenate Alvise Cornaro. La loggia e l'odeon costruiti da Falconetto nello splendido parco di Villa Cornaro costituirono un ideale spazio scenico per le commedie e la musica di Ruzzante. L'ambiente era formato da persone dell'alta società, vicine al mondo universitario, sensibili agli stimoli intellettuali ma gravati anche da preoccupazioni pratiche, impegnati in discussioni sul luteranesimo o nell'elaborazione di progetti per lo sfruttamento e la migliore gestione delle terre. Il personaggio di Ruzzante era una figura di genere ma con una particolare risonanza per quel pubblico; Beolco tuttavia venne richiesto anche altrove, e più di una volta invitato a recitare come *choragos* nei teatri di diverse città.

Egli condusse il suo gruppo a Ferrara, nel 1529, per eseguire alcuni *intrecci* rustici ad un banchetto ducale prece-duto dalla rappresentazione della *Cassaria*; nel 1532, di nuovo affiancò in una messa in scena l'Aristo, il quale, prossimo alla morte, ancora prestava la sua opera come *choragos* alla corte d'Este. In Ruzzante, cultura alta e popolare trovano un momento di incrocio: il suo creatore, d'altronde, si muoveva in un ristretto ambiente aristocratico all'interno del quale il teatro trovava sostegno e promozione, come dimostra del resto il tentativo di portare sulle scene *Canace* di Speroni. La reputazione di Beolco, comunque, è così intimamente legata alla polvere del palcoscenico da spiegare come mai egli sia stato a volte erroneamente indicato nelle storie del teatro come *comico*, o attore della commedia dell'arte. Il suo piroettante personaggio e il fatuo, ricco veneziano To-

mao annunciano sotto molti aspetti Arlecchino e Pantalone; tuttavia, la condizione di Ruzzante, regista, autore e primo attore di un gruppo di dilettanti neppure può essere confusa con quella successiva del capocomico, o attore-impresario, di una compagnia teatrale professionista. Che l'esempio di Beolco abbia indicato una via è comunque probabile. Il primo contratto professionale ritrovato, col quale degli uomini si impegnano, dietro compenso, a viaggiare per tenere rappresentazioni, fu firmato a Padova nel 1545. La storia documentata della Commedia dell'arte comincia qui.

I festeggiamenti, dei quali a lungo si conservò memoria, organizzati nel maggio 1589 in occasione delle nozze di Ferdinando de' Medici, granduca di Firenze, con Cristina di Lorena, prevedevano tra l'altro uno spettacolo marino, la *Naumachia*, che ebbe luogo nel cortile di palazzo Pitti; l'allestimento, nelle sale degli Uffizi, di una *commedia grave* senese con *intermezzi*, vera pietra miliare nella storia della musica e della scenografia per il teatro; due spettacoli di commedia dell'arte, con note attrici in lizza in una gara di bravura. Questo evento fornisce un punto di osservazione cronologicamente importante per guardare al passato prossimo e al futuro immediato del teatro in Italia; per verificare quali generi e tendenze fossero maggiormente in voga; per valutare il grado di sviluppo della tecnica e in che modo le antichissime varietà di intrattenimento provenienti da ogni angolo della penisola abbiano contribuito alla nascita di un teatro maturo e consapevole di sé. Il teatro era ancora un mezzo di autocelebrazione e competizione politica per mecenati aristocratici o di gruppi corporativi: ma ora prendevano forma e si diffondevano spettacoli che dovevano rendere bene accetto in molti ambienti — esprimendo nel contempo il paradigma culturale dello spirito cattolico riformato — il compito di rivitalizzare e interiorizzare la dottrina della chiesa attraverso le immagini teatrali.

Le rappresentazioni drammatiche, nel variegato programma dei festeggiamenti previsti, si svolsero in una sala degli Uffizi che nel 1586 Bernardo Buonaiuti aveva decorato per un altro matrimonio della famiglia Medici, e che veniva riallestita ogni qual volta grandi occasioni lo richiedessero. Qui, i gentiluomini dell'Accademia degli Intronati recita-

rono una delle loro commedie romantiche regolari, *La Pellegrina* (1568 ca.) di Girolamo Bargagli, adattata per compiacere la sposa francese. L'opera ha tutti i crismi della commedia letteraria regolare: cinque atti di complesso intreccio, travestimenti e inganni, con una prosa che spazia dagli appassionati discorsi d'amore della pellegrina Drusilla, nobile d'animo in cerca del marito perduto, alla satira e alla scurrilità che ritroviamo sulla bocca di crapuloni e prostitute: tutto questo confluisce nella riduzione teatrale, concentrata nel tempo di un solo giorno e nello spazio di un solo luogo, di un commovente racconto di eroismo femminile, tipico degli Intronati e, nel tardo Cinquecento, modello coltivato da molti altri drammaturghi, fra i quali Giambattista della Porta e Sforza Oddi.

Gli *intermezzi*, insieme di versi, musica e danze, avevano a questa altezza cronologica acquisito ormai lo status di genere a sé stante, sebbene incontrato rimanesse il prestigio culturale del testo drammatico e debole sarebbe stato giudicato, in assenza di un dramma regolare in cinque atti, qualunque spettacolo che volesse invece aspirare all'eccellenza. In teoria veniva ritenuta auspicabile anche una relazione tematica fra la commedia e gli *intermezzi*, come asseriva, ad esempio, Bernardino Pino nel suo trattato sulla commedia, del 1572. In una festa di matrimonio era l'occasione stessa a suggerire il tema: unione, armonia, un disegno provvidenziale divino. Conformemente, la trama de *La Pellegrina*, sviluppa un intreccio familiare nel quale diversi tipi di amore e di costumi contemporanei si combinano, sino all'epilogo in cui ingegno e perdono cristiano consentono ai nuclei familiari di ricomporsi, unendo amanti toscani e francesi.

Seduti su palchi mobili, disposti su tre lati del teatro Medici, gli spettatori assistevano al dipanarsi della rappresentazione sullo sfondo di una quinta prospettica dipinta che, dietro un arco di proscenio, riproduceva una veduta composta della città di Pisa. Ma tra un atto e l'altro l'immagine di Pisa veniva eclissata da visioni cosmiche: giochi di luce e macchine teatrali illustravano il motivo platonico della musica come arte in grado di esercitare una magica influenza su uomini e dei, simbolo dell'armonia nuziale, forza coesiva dell'Universo nei suoi quattro elementi: terra, aria, acqua e fuoco. Ideati da Giovanni de' Bardi e messi in scena da

Buontalenti, gli intermezzi mostravano cavalieri celesti che cavalcavano nuvole, giardini terrestri, demoni infernali con un Lucifero danese, e una strega orfica in volo e, fluttuanti fra le onde del mare, divinità, barche e navi. Danzati e cantati, su testi di Ottavio Rinuccini, Giovanbattista Strozzi e Laura Luochesini Guidiccioni, e musiche di Bardi, Luca Marenzio, Cristofano Malvezzi e altri, questi intermezzi erano complesse costruzioni teatrali, nelle quali si avverte il retaggio secolare e composito delle varie forme di intrattenimento municipale e di corte.

A quel tempo, le compagnie di attori professionali si erano ormai moltiplicate e da almeno due decenni comprendevano anche le donne, alcune delle quali raggiunsero rapida fama, divenendo le prime dive del teatro moderno. La presenza a Firenze della famosa compagnia dei Gelosi si tradusse in un invito a esibirsi nella loro specialità: una commedia in tre atti *improvvisata*, cioè non scritta, in onore degli ospiti intervenuti al matrimonio. Due attrici si contendevano la ribalta; il contrasto venne risolto con la messa in scena di due commedie improvvisate, per le quali si utilizzò la scenografia della *Pellegrina*, riprendendo gli intermezzi che avevano incontrato un enorme successo. Gli invitati poterono così ammirare sia Vittoria Piissimi interpretare la zingara, ne *La Cingana* (La zingara), sia Isabella Andreini recitare la scena di pazzia in più lingue de *La pazzia di Isabella*.

Anche gli spazi teatrali aumentarono per numero e funzione nell'ultimo quarto del Cinquecento. Già nel 1576 vi era uno «stanzone», annesso alla vicina taverna della Baldracca, alle spalle degli Uffizi dove, sotto l'amministrazione dell'autorità doganale, le compagnie teatrali di giro si esibivano a pagamento per un pubblico borghese o per membri della corte ducale, i quali raggiungevano attraverso un corridoio interno del palazzo il loro punto di visione protetto da una grata. Nella Milano dominata dagli spagnoli, nel 1598, venne costruito anche un piccolo teatro, attiguo al Palazzo Ducale, destinato a ospitare commedie commerciali.

Il moderno spazio scenico fisso, opposto ai «luoghi» sparsi o disposti in successione ordinata, oppure alle stazioni multiple delle rappresentazioni medievali, aveva avuto una sua prima definizione già anteriormente al 1508, con la messa in scena della *Cassaria*, alla corte d'Este, allestita utilizzan-

do una quinta prospettica dipinta da Pellegrino da Udine. Ma gli esperimenti sulla illusione scenica e le ricerche su Vitruvio e il teatro romano non si erano mossi tutti nella medesima direzione, e persino nelle città dove i teatri erano più numerosi, i palcoscenici permanenti si imposero con molta lentezza. Un teatro in legno costruito a Ferrara per l'Ariosto distrutto dal fuoco non fu ricostruito. All'interno dei luoghi canonici riservati al teatro — corti, edifici municipali, case private — spazi particolari erano adattati per spettacoli individuali.

Quando Leone De' Sommi, autore e produttore di drammi ebraici e italiani per attori della comunità ebraica o per l'Accademia degli Invaghiti, dei Gonzaga, a Mantova, scrisse il primo trattato sull'arte della messinscena, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, pensava a palcoscenici provvisori di corte. Nel 1567, De Sommi avanzò la richiesta, non accolta, di una privativa decennale per la fornitura di spazi per le rappresentazioni di attori professionisti. Alla fine, l'approccio imprenditoriale avrebbe reso il teatro comunemente accessibile a prezzi in grado di attirare un vasto pubblico. Il sistema spagnolo di collegare gli introiti teatrali all'affitto di spazi di proprietà di istituzioni caritatevoli fu seguito a Milano e a Napoli. A Venezia, invece, l'aristocrazia mercantile — famiglie come i Giustiniani e i Tron — scavalcarono gli ospedali ed entrarono direttamente nell'affare, adattando alla funzione teatrale pezzi delle loro proprietà, trattendolo profitto dalla vendita di biglietti e rinfreschi. Già negli anni settanta del Cinquecento nei dintorni di San Cassiano vi erano due teatri frequentati dal pubblico in occasione degli spettacoli per il Carnevale, anche se in seguito i teatri furono chiusi e gli attori professionisti banditi.

Nel 1585 veniva istituito un teatro stabile, e contemporaneamente si chiudeva una stagione di ricerche sull'architettura del teatro classico, con il completamento, da parte di Vincenzo Scamozzi, del progetto di Palladio per il Teatro Olimpico dell'Accademia a Vicenza. Il futuro avrebbe visto prevalere la soluzione del teatro a quinte mobili adottata da Buontalenti e dagli scenografi del primo Cinquecento, e non le prospettive architettoniche fisse, visibili in fuga dagli archi del *front scenae*, costruite da Scamozzi. Ma il Teatro Olimpico fu sia un monumento al passato sia un araldo del teatro

stabile come necessità urbana. Gli accademici lo usarono nelle occasioni più diverse, come ad esempio per accogliere i primi visitatori giapponesi in Europa. L'inaugurazione di un simile edificio richiedeva però un'opera teatrale. Si era inizialmente pensato ad una pastorale ma decenni di intensi studi e interpretazioni della *Poetica* convinsero a privilegiare quello che Aristotele aveva indicato come modello assoluto di struttura tragica; il Teatro Olimpico aprì così i battenti con l'*Edipo Re*, traduzione in versi di Orsatto Giustiniani e musica corale di Andrea Gabrieli.

Il generale convincimento della superiorità dell'*Edipo Re*, evidente anche nella sfida tentata da Torquato Tasso con *Il Re Torrismondo*, pensato proprio come elaborazione del suo impianto drammatico, si scontrava con la condanna ecclesiastica dei dogmi protestanti, che li potevano configurarsi, sulla predestinazione — l'ironico rovesciamento nella «perfezza» trama di Sofocle essendo figura della ineluttabilità del fato. Il mistero di questa forza ostava la visione cattolica delle cose ed esigeva una contro-dimostrazione teatrale a sostegno della Provvidenza, pre-visione benigna che lascia inviolato il principio del libero arbitrio. Gli autori di *commedie gravi* in quegli anni spesso richiamavano i principi di Sofocle per giustificare l'andamento labirintico dei loro intrecci, che illustravano l'esistenza di un piano celeste sotteso, finalizzato alla felicità umana. Il genere che meglio incarnava l'idea, comunque, era il dramma pastorale che, dopo gli esperimenti ferraresi culminati nell'*Aminta* (1573) di Torquato Tasso, divenne la forma dominante di letteratura drammatica. I teatri e le stamperie italiane furono letteralmente inondati da una gran varietà di favole pastorali, occasionalmente in rima, ambientate in un agreste paesaggio della mente, lontano tanto dal realismo urbano richiesto dalla commedia quanto dalla nobile solennità della tragedia.

L'opera destinata a esercitare maggiore influenza fu *Il pastor fido*: *tragicommedia*, di Battista Guarini, pubblicata alla fine degli anni ottanta del Cinquecento, tra grandi polemiche per la fusione qui operata di due generi regolari. La sua trama di impianto sofocleo, felicemente ironica, dimostra l'ineluttabilità di una provvidenza divina che si serve del potere dell'amor fedele per eliminare l'antica maledizione cui soggiace Arcadia. Con canzoni e danze emblematiche, cori im-

perniati su temi filosofici, intermezzi metafisici a tema, il *Pastor fido* proseguì il programma umanistico di superare gli antichi creando una fusione fra tragedia e commedia in grado di essere positivamente valutata dalla «nuova scienza» della critica drammatica e della dottrina cattolica. Dopo una lunga gestazione seguita all'*Orfeo* di Poliziano, l'idea di un mondo pastorale progressivamente permeò di sé ogni aspetto dell'iniziativa teatrale, dando l'opportunità di rappresentare il cambiamento psicologico e aprendo nuovi spazi simbolici e celebrativi. Un vantaggio pratico del nuovo genere, come sottolineò Angelo Ingegneri, drammaturgo, teorico e regista, fu che le pastorali potevano essere allestite a costi relativamente bassi.

All'approssimarsi del Seicento, si profilò anche il dramma musicale. A contribuire al suo sviluppo fu l'interesse per la musica perduta della tragedia greca, che animava le discussioni all'interno del circolo fiorentino la Camerata dei Bardi. Le opere maturate in quell'ambito, come la pastorale *Favola di Dafne* (1597), con versi di Rinuccini cantati su partitura musicale di Jacopo Peri e l'*Euridice* (1600), in parte musicata da Giulio Caccini, non furono i soli annunci dell'avvento imminente del *melodramma*. Il melodramma era stato preparato dall'unione di testi e musiche negli intermezzi, e dalle lunghe riflessioni sulla teoria neoplatonica relativa alla musica orfica. Nelle loro «*commedie madrigali*», Orazio Vecchi e Adriano Banchieri si servirono di personaggi della Commedia dell'arte per vaste composizioni polifoniche. La musica aveva avuto un posto interno o di contorno nelle prime e più umili rappresentazioni cinquecentesche, per divenire poi essenziale nell'arte dei comici professionisti.

Descrizioni di compagnie professionali di attori e delle loro *commedie improvvisate* — cioè «improvvisate» a partire da un canovaccio o scenario e da un repertorio ben conosciuto di azioni sceniche — cominciarono a registrarsi negli anni sessanta del Cinquecento, e testimoniano la presenza di donne in scena. Il *tour de force* di Isabella Andreini, ammirato al matrimonio dei Medici, in cui l'attrice nei panni della *manmorata* impazzita scimmietta i dialetti veneziano, bolognese e napoletano degli altri personaggi e canta in francese per compiacere la sposa, costituisce un esempio di Commedia

dell'arte nella sua vena più brillante e nelle condizioni più favorevoli. Ma vi erano anche altri aspetti in una professione spesso considerata un'alternativa vile ai teatri privati delle corti e delle accademie.

I comici, al pari di menestrelli, saltimbanchi e venditori ambulanti di panacee, che erano stati i loro predecessori medievali, si procuravano da vivere vendendo intrattenimenti ovunque potessero, in luoghi pubblici e privati, raggiungendo talora quanto trovavano sul posto ai repertori ai quali normalmente attingevano per fare teatro. Esisteva una sorta di gerarchia interna che regolava i rapporti nel mondo degli attori professionali e un abisso sociale separava i filodrammatici da tutti loro (compresi gli Andreini, che mantennero relazioni amichevoli con i principi, giungendo alla fine ad acquistare un'insegna nobile, o Pier Maria Cecchini, il quale ottenne una patente di nobiltà dall'imperatore in persona). Ma l'incontro fra scrittori umanisti e dilettauti aristocratici, che scrivevano e rappresentavano commedie per piacere o su ordine di un principe come incombenza di corte, e i venditori di intrattenimenti fu un evento gravido di conseguenze per lo sviluppo della Commedia dell'arte e del teatro moderno.

A partire dalla metà degli anni quaranta del Cinquecento, cominciarono ad apparire compagnie teatrali itineranti organizzate e se ne trovavano di ogni tipo e natura: da quelle che tiravan su in piazza palchi improvvisati, per vendere medicine, cavar denti, far girare il cappello per le elemosine, alle compagnie invece che venivano invitate ai matrimoni dei Medici. Gli attori di professione avevano i loro cavalli di battaglia con i quali finirono con l'essere identificati — le commedie improvvisate in tre atti, con le maschere di Pantalone e Dottor Graziano, vari *zanni*, gli innamorati senza maschera, le domestiche, il capitano vanaglorioso —; ma essi partecipavano anche allo sviluppo del teatro letterario privato per quanto potevano, offrendo, a pagamento, la più ampia scelta di generi. Negli anni settanta essi portarono il loro prodotto in Francia, Spagna e Inghilterra.

Fra le prime compagnie a essere conosciute per nome, i Gelosi, che godevano della protezione a volte soffocante dei Gonzaga, giunsero a Parigi nel 1571, dove la tradizione della *comédie italienne* sarebbe divenuta una risorsa feconda per il teatro francese. Spesso chiamati a Ferrara dai duchi d'Este, i

Gelosi probabilmente recitarono l'*Aminia*, lirico e letterario dramma pastorale in cinque atti, sotto la direzione dello stesso Tasso, nel 1573. Nel 1579 per soddisfare una richiesta di Guglielmo Gonzaga, essi atinsero all'estremo opposto del loro repertorio e si esibirono in una commedia di *gobbi*, con Zanni, Pantalone, Graziano e tutti gli attori nel ruolo di gobbi.

Cosa ci si poteva attendere che recitasse una compagnia fiorentine, lo si può dedurre da un catalogo unico nel suo genere, da poco scoperto, in cui sono raccolte, per potenziali clienti, 117 immagini fra le quali scegliere il prodotto teatrale maggiormente gradito. Alcune delle figure mostrano gli ingredienti base di canovacci per commedie improvvisate: uno zanni mascherato (forse Francatrippa) che rincorre un Pantalone smilzo e in pantofole; un capitano di cappa e spada, con una barba a chiazze, che si accosta ad una dama ben vestita; un dottore che si sistema gli occhiali per ispezionare il fondoschiena di uno zotico svestito. La maggior parte dei repertori di una compagnia, comunque, esibisce una più ampia versatilità. Grotteschi signori degli inferi guidano un carro trainato da dragoni, la Morte in forma di scheletro attraversa i propri domini, le anime dannate di uomini e donne sono traghettate in fiamme da Caronte, ammassate alla bocca degli inferi da diavoli alati e arrostite su degli spiedi: simili soggetti potevano risultare ugualmente adatti per banchetti e carri di carnevale, intermezzi infernali, come quelli creati da Buontalenti, sacre rappresentazioni tradizionali del Giudizio Universale o, persino, con i dovuti accorgimenti, usati per rappresentare il martirio di San Lorenzo, torturato sulla graticola. Utili per tornei e certi tipi di tragedie erano i completi di armature, costumi moreschi, e drappi dipinti con scene di scontri cavallereschi, e le parate di cavalli — bardati con finimenti e gualdrappe —, alcuni dei quali, senza, addestrati a stramazze al suolo fingendosi morti.

Una classe consistente di questi repertori era costituita dalla serie di *commedie dei gobbi*, nelle quali frati gobbi predicano a comunità di gobbi, gobbi chirurghi barbuti curano pazienti gobbi, acrobati gobbi e nani danzano, camminano sui trampoli e cercano di afferrare un'oca appesa al soffitto. Discendenti dai buffoni di corte e dai guitti di strada, accorati sulle bizzarre prime pose di scena di Arlecchino,

Le figure comiche dei gobbi prefigurano il Lancillotto gobbo di Shakespeare e la maschera napoletana di Pulcinella. Nei testi a stampa della più tarda *commedia ridicolosa*, la longevità della figura del gobbo fu dimostrata dal tipo di personaggi presenti nei *Buffoni* di Margherita Costa (1641). Onnipresenti sono le immagini di danze e musiche, dalla scena di Orfeo che incanta il regno animale con la sua viola fino ad una sorprendente serie di *a solo* eseguiti con strumenti diversi — archi, flauti, ottoni, tastiere, arpe — al cui suono danzano le donne, una con un tamburello. Una festosa contadina balla accompagnata da una zampogna.

La pubblicazione nel 1611 di cinquanta canovacci nel *Teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala fu un evento di primaria importanza per la storia del teatro. Anche se vi si illustra il repertorio di una compagnia mai esistita, la compilazione di Scala dà delle dinamiche di azione, dei tropi e della varietà delle *commedie improvvisate* un'idea più completa di quanto abbia fatto qualsiasi altro singolo testo, e fu l'unica opera del genere a essere stampata in quel periodo.

Esistevano decine di compagnie assai in vista, dai nomi mutevoli almeno quanto la loro composizione, divise da un forte antagonismo reciproco, e oggetto di notevoli contrasti fra impresari che tentavano di assicurarsene il controllo. I patroni aristocratici, come il duca di Mantova e Don Giovanni de' Medici, avanzavano richieste, gli impresari veneziani facevano offerte. Cecchini, il grande Frittellino, capo e principale zanni della compagnia degli Accesi, rivaleggiò aspramente con il capocomico dei Fedeli, Giovan Battista Andreini, il quale nei panni di Lelio innamorato giunse a eguagliare la fama della madre Isabella (celebrata interprete dell'omonimo personaggio) e del padre Francesco, il memorabile Capitan Spavento. Scala aveva ormai abbandonato le scene e il suo ruolo di Flavio quando pubblicò il *Teatro*, ma presto tornò a dirigere i Confidenti nel *Don Giovanni*, inaugurando nel 1613 la stagione del teatro San Moisè, della famiglia Giustiniani a Venezia.

Scala dota il suo «teatro del teatro» di una compagnia immaginaria, della quale fanno parte la defunta Isabella e Francesco Andreini, ritirati dalle scene. In base ai canovacci presentati, assegna agli attori della compagnia i ruoli,

forndo un riassunto di quanto va ad accadere scena per scena, con indicazioni di regia e inventari dei costumi e degli arredi utili per dilettranti che dovessero improvvisare. I canovacci costituiscono il tratto più caratteristico della *Commedia dell'arte* — l'improvvisazione in tre atti —, una tecnica che richiedeva capacità di lettura, memoria, sincronismo e costante pratica nel dialogo. Addestramento ed esercizio erano necessari a questo tipo di recitazione, così come lo erano alla danza e al canto, parti integranti dello spettacolo, sebbene solo di rado menzionati.

Mentre il dramma regolare scritto, nel quale un posto avevano anche i comici, condivide con i generi della musica classica l'aspirazione al rigore formale e ad una struttura stabile, l'*improvvisata* è simile al jazz: lo scenario fornisce gli accordi base dell'insieme, l'atmosfera detta un tempo, le divagazioni a solo sono sostenute e fissate dalle capacità individuali e dall'interazione sperimentata e abituale con gli altri componenti.

Una messinscena normale richiedeva circa dieci o dodici attori per coprire i ruoli comici fondamentali: due coppie di giovani amanti di idioma toscano, due uomini più anziani che li osteggiano (genitori o mariti), il mercante veneziano Pantalone e il bolognese dottor Graziano, due zanni per i ruoli dei servi, una o due domestiche, e il capitano che poteva anche essere uno degli amanti. Una delle cameriere, l'anziana Franceschina, poteva essere interpretata da un uomo, mentre i ruoli saltuari venivano coperti dai medesimi attori ricorrendo al doppio ruolo, per Mori e Turchi, navigatori ragusani e ruffiani, gitan, locandieri, connestabili, maghi impostori, viaggiatori francesi, greci e tedeschi. Nei dieci scenari pastorali o tragico-eroici indicati da Scala, gli attori fissi venivano ridistribuiti nei ruoli di ninfe e pastori, veri maghi, leoni, orsi, spiriti aerei.

Le identità dei ruoli fissi sopravvissero alle incessanti alterazioni di trama, stabilendo in ogni effimero canovaccio gli aspetti permanenti e le storie di base. Con i loro espliciti tratti sociali e linguistici, gli amanti, gli anziani e il capitano rivelano la diretta discendenza, rispettivamente, dall'*adulescens*, dal *senex* e dal *miles* della commedia classica latina, attraverso il tramite della *commedia erudita*, mentre alcuni zan-

ni — in particolare Arlecchino — avevano chiare radici nelle feste popolari, sulle quali si erano innestate qualità proprie del *servus* e del *parasitus*.

All'interno delle funzioni stilizzate e specializzate condivise da tutte le compagnie della commedia dell'arte, ciascun attore contesi al suo ruolo caratteri specifici, molti dei quali finirono con l'essere per sempre associati alla specifica interpretazione di uno o l'altro di quei personaggi. Così gli *zanni* vennero distinti in Arlecchino, Francatrippa, Pedrolino, Fritellino, Scapino, ecc., e parimenti si fissarono differenze fra i soldati gradassi, i Capitani Spavepto, Coccodrillo, Rinoceronte, Matamoros. Il plurilinguismo rese pertinente un'ulteriore variabile: si usava il bergamasco per gli *zanni*, il mantovano per Arlecchino, il napoletano per Pulcinella, lo spagnolo per alcuni capitani, una sorta di *pidgin* slavo per i ragusani e via di seguito.

Le trame in cui questi personaggi si incontrano erano costruite condensando e ricombinando strutture tratte dai repertori della commedia regolare: storie di amori incrociati, false identità, scambi di sesso e di condizione sociale, mogli e figli segreti, salvataggi avventurosi, pazzia, morti apparenti, riunificazione di famiglie separate, buffonerie, abili stratagemmi, canzonatura di mariti gelosi e vecchi lasciati, presa in giro dei padroni da parte dei servi, estorsioni, inganni, infamie occasionali di diversione e confusione, drammi erotici, volgarità. Gli attori occupavano i tempi morti attingendo al loro repertorio di improvvisazioni, farse, ripensamenti¹, rapti di cambi di travestimento, tirate e dialoghi, frizzi e lazzi (vale a dire comici giochi di parole e buffe azioni mimiche). Le situazioni sono intrecciate ma in scena l'azione è di solito unitaria e limitata ad un breve lasso di tempo e ad un unico luogo, normalmente una città italiana contemporanea.

Alcuni comici avevano pubblicato commedie nel tardo Cinquecento, usando la struttura in cinque atti del dramma regolare per sviluppare e fissare in forma letteraria i materia-

¹ [Si fa qui riferimento al *double takes*, una tecnica di recitazione comica in cui un attore risponde dapprima in maniera non appropriata (ad es. come se fosse spadato) ad una battuta di dialogo o ad una situazione, e poi, avvedutosi dell'errore, reagisce velocemente in modo adeguato. N.d.T.]

li usati nelle improvvisazioni di scena. *Mirtilia* (1588), la pastorale di Isabella Andreini, la tragedia *Afrodite* (1578) di Adriano Valerini, e alcune commedie di altri attori costruiscono un precedente per la stampa nel Seicento di commedie di Scala e Cecchini, delle *Bravure* di Francesco Andreini, raccolta di dialoghi ispirata alla sua precedente attività di attore, e di una serie di diciotto opere teatrali tra loro assai eterogenee composte dal figlio Giovan Battista.

Ci fu chi scrisse in difesa dell'arte di recitare. *La supplica* di Nicolò Barbieri, molto apprezzato per le sue improvvisazioni nei panni dello zanni lombardo Beltrame, mostra il punto cui era giunta la professione e quale fosse, nel 1634, il giudizio di massima della società su coloro che la esercitavano. La richiesta dei loro servigi era molto estesa ma molteplici erano gli ostacoli che rendevano difficile soddisfarla. Dopo il Concilio di Trento, le campagne contro il teatro fecero sì che vecchie proibizioni venissero prese in più seria considerazione. A Milano, fra il 1565 e il 1584, l'arcivescovo Carlo Borromeo si scagliò a più riprese contro il teatro, sollecitando che le sacre rappresentazioni fossero sostituite dagli oratori, e mettendo in guardia contro i traffici con gli attori, gente dissoluta. Alcuni ordini religiosi, soprattutto i gesuiti, mirando a ottenere il medesimo risultato ma con mezzi diversi, offrivano nelle loro scuole drammi alternativi ai quali la comunità era invitata ad assistere. A volte, alle compagnie itineranti veniva negato il permesso di esibirsi: i doganieri provvedevano a confiscarne costumi e materiali di scena, mentre i cittadini tenevano a distanza gli uomini e le donne che le componevano considerandoli criminali, maghi e prostitute. Gli attori furono spesso costretti a supplicare l'intervento delle autorità e di influenti protettori.

La difesa di Barbieri assume la forma di un'implorazione al mondo intero, nella quale si sottolinea nei termini più positivi il valore educativo e ricreativo del teatro, e si invitano gli uomini colti ed esperti della vita a contrastare i precocetti di coloro che sospettano degli estranei, soprattutto di quelli in grado di ricreare magiche illusioni. Più di un aneddoto egli riporta per esemplificare come le rappresentazioni della sua compagnia fossero riuscite a trionfare tante volte su simili provinciali ignoranti, diffusi soprattutto tra il clero. Egli si appella alle menti più elevate perché riconoscano la

moralità dell'intrattenimento teatrale e sappiano distinguere il grano del suo mestiere dalla pula del pregiudizio. Il teologo gesuita Giovan Domenico Ortonelli, autore dell'imponente *Della Christiana moderazione del teatro* (1646-52), concordava sul principio generale, ad un tempo deplorando l'imoralità diffusa anche sulla scena di Barbieri.

La celebrità non garantiva l'acquisizione di uno status. Sebbene i dilettanti di classe elevata a volte si univano ai loro pari e attori come Cecchini ottenessero onori, la professione in sé sarebbe rimasta ancora a lungo sotto la soglia della rispettabilità, persino dopo essere stata in qualche misura burocratizzata. Il desiderio di teatro però cresceva, a tutti i livelli; e il prodotto era dei più redditizi. I comici non raggiunsero l'indipendenza economica di una gilda, come invece raccomandava Cecchini nei suoi *Brevi discorsi*, ma il successo dei teatri con ingresso a pagamento nel Seicento a Napoli, Milano e Venezia moltiplicò il pubblico e gonfiò di denaro le tasche degli impresari. Gli attori dipendevano in misura sempre maggiore dai mecenati, dai quali solamente poteva venire la sicurezza di sussidi economici; d'altro canto, essi videro progressivamente ridursi libertà di movimento e improvvisazione a causa del bisogno crescente di organizzazione, sotto la guida di direttori in grado di occuparsi di finanze, logistica e politica, oltre che di calendari di spettacoli. Grande, benché non sempre invidiabile, successo in questa direzione fu raggiunto da Giovan Battista Andreini, la cui abilità nel gestire una compagnia e accattivarsi il favore di patroni alle corti di Mantova e di Francia, persino superiore alla sua celebrata abilità di attore e autore di opere teatrali e trattati, ne fece un *capocomico* esemplare, l'amministratore teatrale dal quale sarebbe dipesa a lungo, in futuro, l'organizzazione delle compagnie professionali.

I comici continuarono a interpretare tutti i generi, ma il tratto distintivo della Commedia dell'arte, fissatosi indelebilmente nel corso dei loro viaggi in tutta Europa, rimase l'improvvisazione. Questa tecnica, ritenuta superata alla fine del Seicento, ma con ancora diversi decenni di popolarità davanti, venne codificata per studiosi e dilettanti dal siciliano Andrea Perrucci, avvocato in Napoli, città ricca di tradizioni teatrali.

Perrucci fu anche commediografo e direttore artistico

del Teatro San Bartolomeo, ma egli insistette sempre nel ribadire il suo status di dilettante piuttosto che di professionista. Metà del suo trattato analitico *Dell'arte rappresentativa* (1699) è dedicata all'improvvisazione e alla sua superiorità fra le tecniche di recitazione. L'opera è un'autentica miniera di tipi, dialoghi, *topoi*, specifiche locuzioni linguistiche e dialettali, usate per interpretare i diversi ruoli fissi in scene a solo e d'insieme. C'è anche un inero scenario intitolato *La Trapolonia*, in parte derivato dalla commedia eponima di Giambattista Della Porta, pubblicata più di un secolo prima, un segno dello scambio creativo che aveva una volta unito gli improvvisatori di professione e la migliore commedia letteraria italiana. Al tempo di Perrucci, lo stile della Commedia dell'arte era ormai un soggetto da consegnare alla storia.

È significativo che un *capocomico* convinto come Giovan Battista Andreini scrivesse nel 1613 un dramma religioso, non destinato alle scene, sull'ambizioso soggetto della Creazione, *L'Adamo*, dedicato a Maria de' Medici, regina di Francia. Sebbene indicata nel sottotitolo come «sacra rappresentazione», l'opera è costruita sulla falsariga delle tragedie regolari: cinque atti, nel rispetto delle unità aristoteliche, coro, dialoghi in versi sciolti, decoro e verosimiglianza nella misura consentita dal soggetto trattato. Nella prefazione Andreini definisce così il suo scopo: «rappresentare nel teatro dell'Anima un conflitto interiore con immagini e parole, avendo il Cuore come spettatore». Per dare forza a questo spettacolo interiore lo stampatore inserì illustrazioni di ogni scena, molte delle quali mostrano attori in azione con alle spalle un fondale prospettico.

Non si tratta di un ripudio del teatro dettato dal pentimento: Andreini era avviato ad una carriera che sarebbe stata dall'inizio alla fine improntata al teatro. Negli anni cinquanta del Seicento la sua *Maddalena* fu un evento multimediale. Piuttosto *L'Adamo* mostra l'importanza acquisita dal dramma sacro in ambito cattolico e fornisce un ulteriore esempio del paradigma culturale del «mondo come teatro», destinato a dominare l'immaginario europeo del XVII secolo, indipendentemente dalle diverse confessioni religiose.

Avviato alla metà del Cinquecento, era ormai divenuto evidente il tentativo di procedere ad una accurata revisione

e ad una nuova impostazione dell'impianto ormai datato delle sacre rappresentazioni. Seguendo un percorso che replicava la progressione umanistica quattrocentesca che aveva preceduto dalla recitazione all'orazione al dialogo alla rappresentazione, muovendo dal latino al volgare, le scuole gesuitiche di nuova fondazione incoraggiarono il teatro in modo particolare. Le ispiravano ragioni pedagogiche, promozionali e sociali: l'obiettivo era infiammare la devozione, servendosi del teatro come strumento nella battaglia per la riunificazione cattolica. Dovunque insediarono nuovi ministri, in Europa e in Asia, i gesuiti proseguirono in tale progetto, lentamente imposero la tradizione di straordinarie processioni per il Corpus Domini, favorirono infine la messinscena di spettacoli teatrali interpretati da studenti attori. Nel Seicento, il dramma sacro divenne un genere di importanza indiscussa, in grado di proliferare nei diversi luoghi in molteplici sottogeneri, particolarmente brillante nella Roma del papa Barberini, Urbano VIII.

Il trattato critico stampato insieme all'*Ermenegildo martire: tragedia* (1644) dal reverendo, poi cardinale, Pietro Sforza Pallavicino, dopo la prima di molteplici rappresentazioni al Seminario Romano dei gesuiti, dà la misura della distanza culturale che si era prodotta da quando un altro papa amante del teatro. Pallavicino scrive in un momento di intensi dibattiti sul teatro, con Ortonelli e i «cristiani moderati» da un lato e Barbieri e i difensori del teatro professionale, dall'altro. Tuttavia, non fu condotta alcuna battaglia ideologica, non era in atto una disputa in nome della libertà contro la censura o sui contenuti da ritenere auspicabili, ma soltanto un confronto su chi fosse da ritenersi il soggetto più idoneo a produrre opere teatrali socialmente responsabili. Nessuno difendeva gli spettacoli lasciati agli attori inermi di terzo ordine. I sostenitori del teatro sacro, come i moderni esponenti della programmazione televisiva di qualità, puntavano a soppiantare il teatro vacuo, conservando i generi più elevati e inquadrando come strumenti di educazione. Al pari delle incursioni di Tasso e Milton nei territori dell'epica, *Ermenegildo*, con il trattato che lo accompagna, fonde i congegni formali della teoria neoristoricistica della tragedia in una lettura e scrittura della storia che per i tempi costituiva

un'autorevole esaltazione della missione evangelizzatrice della chiesa e della forza civilizzatrice della cristianità.

Il tema affrontato da Pallavicino era sicuramente d'attualità. La chiesa incoraggiava il culto dei martiri, a sostegno dell'ortodossia. Amalgamando le innovazioni contemporanee del genere regolare con i tradizionali soggetti biblici e agiografici provenienti dalle sacre rappresentazioni, la nuova tragedia sacra si mostrava pronta ad accogliere anche le leggende di conversioni di popoli e di moderne vittime cadute in nome della fede. Si scrissero ad esempio tragedie su Tommaso Moro e Maria Stuarda. L'*Ermenegildo* di Pallavicino narra la storia del figlio del re visigoto Levogildo (VI secolo), il quale si converte grazie all'opera della moglie Ingonda, abbandonando l'eresia ariana. Ingonda interpreta male delle parole ascoltate casualmente e in conseguenza di ciò non interviene per salvare il marito dall'esecuzione ma, ironia divinamente provvidenziale (capovolgendo lo schema sofocleo ammirato da Aristotele e unanimemente ritenuto modello assoluto per la tragedia seria), l'errore diviene causa del trionfo finale, perché farà sì che la Spagna abbracci l'ortodossia cattolica romana, ripetendo con Ingonda quanto la sua antenata Clotilde aveva fatto per la Francia.

Naturalmente, anche la tragedia sacra trovò il suo sbocco nel dramma musicale, il genere teatrale destinato ad affermarsi universalmente, quando l'opera italiana ebbe assunto la forma che l'avrebbe portata a conquistare l'Europa. Il famoso teatro privato di palazzo Barberini, al quale un pubblico ampio ma comunque scelto di romani e visitatori ebbe frequente accesso, aprì la sua prima stagione nel 1631-32 con *Il Sant'Alessio: dramma musicale* di Giulio Rospigliosi, con musiche di Stefano Landi. Da cardinale, Rospigliosi trovò il tempo di comporre vari testi drammatici per i Barberini, molti di soggetto secolare, utilizzando stili e personaggi derivati dal dramma spagnolo e dalla Commedia dell'arte; persino una volta divenuto papa col nome di Clemente IX, egli vide rappresentata una sua opera, *La comica del cielo*, a palazzo Rospigliosi.

Considerato l'evento teatrale più spettacolare del tempo, *Sant'Alessio* esprime un'esperienza intimamente spirituale attraverso uno straordinario dispiegamento di mezzi esteriori, varietà di versi e forme musicali, danze di demoni, contadini

e altri, travestimenti e metamorfosi, intermezzi con macchine per i cambi di scena, splendide architetture per le scenografie di ciascuno dei tre atti (la città di Roma, l'inferno, la tomba del santo) e una conclusiva immagine del paradiso con schiere di angeli. Una storia tratta da un'antica sacra rappresentazione più volte ripresa si trasforma qui in un'esaltazione della vita religiosa, un rifiuto del mondo, di Roma, della ricchezza, della famiglia, del matrimonio, degli onori. Il conflitto interiore di Alessio con il demonio e la ridefinizione in termini spirituali dell'onore sono resi espliciti e universali. Nel prologo compare la personificazione di Roma, madre di eroi e signora di schiavi, la quale propone una nuova concezione dell'eroismo basato non sul valore guerriero ma sull'imitazione di Cristo, sull'umiltà e la conoscenza di sé, sulla volontà di percorrere il mondo nell'anonimato; Roma stessa è trasfigurata e la vediamo liberare gli schiavi per regnare nei loro cuori. Alessio, tormentato dal dolore dei genitori e della moglie per la sua scelta di abbandonarli, combatte «un'aspra battaglia nel teatro del suo cuore», ma vince la tentazione di ritornare alle gioie del mondo.

Gli spettacoli e gli effetti scenici maggiormente ammirati al tempo furono quelli del versatile Gian Lorenzo Bernini; le sculture, le architetture, i testi drammatici da lui firmati, lo rivelano un tipico esponente dell'epoca barocca. Una *summa* iconica della dominante metafora barocca è fornita dalla *mescolanza* della cappella Cornaro a Roma, dove l'estasi di Santa Teresa, cui i preti della famiglia Cornaro assistono assisi in palchi teatrali, è scolpita nel marmo ricevendo dall'alto un'illuminazione naturale diretta.

Mentre la duplicazione delle illusioni operata da Bernini per rendere lo spettatore parte dello spettacolo — con «la commedia nella commedia» o con le inondazioni simulate che minacciano di trascinare via il pubblico — è stata interpretata come un modo di ridurre l'umanità a livello di altri fenomeni meramente naturali e lo spettacolo della vita a un'illusione teatrale, il vuoto dell'esistenza terrena che ne risulta non necessariamente è segno di una visione tragica. Nell'interpretazione di allora del genere drammatico della tragedia, la vita paragonata ad una valle di lacrime e la condizione umana limitata dalla sua fine terrena potevano essere soggetti di una tragedia non cristiana, ma gli effetti scenici

creati da Bernini e la successiva epoca barocca, al pari della drammatizzazione dell'irrealtà della vita, tipica poi di Calderón, manifestano in definitiva il senso di una gioiosa trascendenza.

Nel mentre, le soluzioni tipiche degli intermezzi, raffinate e sviluppate all'estremo, filtravano all'interno dell'azione drammatica, a volte semplicemente ne prendevano il posto. I prodotti materiali dell'ingegnosa tecnica degli scenografi italiani, in questa e nella successiva generazione dei Ferdinando Tacca, Giacomo Torelli, Ludovico Burnacini, e della famiglia Galli Bibbiena, e le cospicue spese possibili presso le corti più ricche, produssero meraviglie nella ricreazione di paesaggi, scene d'azione, architetture sontuosamente complesse, che contribuirono non poco a indebolire la tenuta del principio dell'unità di luogo, già incrinato dalle influenze del dramma spagnolo. Sempre più di frequente gli artisti italiani artefici di «meraviglie» alle corti di Parma, Modena, Mantova, Roma e Firenze, vennero chiamati a Parigi e Vienna, e ovunque ci fosse richiesta di magnificenza.

Gli spettacoli e il progressivo incremento del teatro musicale indussero molti a stigmatizzare il deperimento del testo letterario, pur salutandolo positivamente l'affermarsi di forme ibride. Sebbene oscurata dai progressi conseguiti nella scenografia, nella recitazione e negli accompagnamenti musicali, comunque, l'arte di scrivere drammi non si esaurì nell'Italia del Seicento. Per esempio le opere in prosa di Giacinto Ratti a modelli spagnoli, furono molto rappresentati ed ebbero innumerevoli edizioni a stampa. Le tragedie regolari, in cinque atti e in versi, che reinterpretavano in chiave romantica episodi della storia straniera, sull'esempio degli scritti di Prospero Bonarelli, venivano pensate tenendo conto di tutte le possibilità offerte dalla moderna arte scenografica, come brillantemente dimostra la tragedia *Cromuele* di Girolamo Graziani su Oliver Cromwell. Per il pubblico dei «letterati», la severa tragedia aristotelica rimaneva la tradizione e l'ap-prodo più prestigioso per il drammaturgo serio. *Arsademo: tragedia* di Carlo de' Dottori, opera classica e intellettuale scesa da ogni compromesso, rappresentata per la prima volta nel 1654 a Padova, ebbe diverse edizioni e suscitò grande interesse di critica.

I fenomeni più vivaci che si verificarono, destinati ad avere enorme seguito, furono la nascita dei teatri commerciali gestiti da impresari e il melodramma o *dramma per musica*, come veniva comunemente indicata la nascente opera lirica alla metà del Seicento. L'enfasi non ricadeva più sulle macchine in grado di consentire sorprendenti effetti scenici o sui costumi tipici degli spettacoli di corte, ma su programmi molto più economici e al tempo stesso remunerativi, basati sul canto e i cambi di scena. I lunghi dibattiti sulla musica nella tragedia greca, sui giudizi circa i *melos* espressi da Aristotele e sulle proprietà del dialogo cantato, nella scia del successo delle collaborazioni fiorentine di Rinuccini, Peri e Caccini che aveva prodotto *Dafne* ed *Euridice*, fecero sì che la richiesta di un uso sempre maggiore della musica nel dramma divenisse preponderante. Persino gli oppositori del teatro commerciale si mostrarono più accomodanti nel caso delle rappresentazioni musicali. A Roma cantanti come Adriana Basile e la figlia Leonora Baroni riscosero grande successo ma a causa di un bando papale che vietava la presenza di donne sul palcoscenico, furono i *castrati* a interpretare abitualmente in scena i ruoli femminili.

A Venezia, *L'Incoronazione di Poppea*, opera musicale in tre atti con testo di Gian Francesco Busenello e musiche di Claudio Monteverdi — una delle ultime partiture da lui composte — rappresentata nella stagione 1642-43 del Teatro SS. Giovanni e Paolo, proprietà della famiglia Grimani, con la celebre cantante Anna Renzi nel ruolo di Ottavia, segna per molti aspetti la piena affermazione del dramma musicale di taglio commerciale e la nascita della diva d'opera. Se paragonato al precedente *Orfeo* di Monteverdi, dato alla corte dei Gonzaga a Mantova, il testo di *Poppea* può essere definito caleidoscopico, sintesi di elementi tipici provenienti da differenti versanti della tradizione teatrale: dalla commedia l'intrigo amoroso, il travestimento, la figura comica della balia, con il suo caratteristico aroma da Commedia dell'arte in parte mutato dal ruolo di Franceschina; dalla tragedia la sticomita, la funzione di voce narrante attribuita al messaggero, le sentenze; dal dramma pastorale, infine, la trionfante figura di Amore.

L'impianto generale dell'opera riesce a sostenere tale varietà grazie al suo ventaglio di tipi di canto, contrastanti stati

d'animo, sorprendenti artifici, diversità di strutture musicali, estensioni liriche. Il meraviglioso dono di Monteverdi per l'espressione melodica delle emozioni non fu assolutamente di ostacolo ad una piena traduzione in musica delle tonalità del testo di Busenello, marinistico e intellettuale. Ricorrendo a ingegnose strutture musicali e a dialoghi che si intrecciavano evidenziando i conflitti, Monteverdi arrivò persino a manipolare il testo pur di ottenere un più convincente effetto teatrale. I suoi differenti stili richiamano il polilinguismo per il quale erano ammirati i migliori comici dell'arte.

Visto non come una sequenza di frasi adattate alla musica, ma come organo vitale di un corpo teatrale, in cui ciascuna parte è inseparabile dalle altre nella rappresentazione e ad essa essenziale, il testo, scritto per la musica ma in seguito pubblicato come se fosse stato pensato per la lettura, costituisce un tassello assai significativo per la storia del teatro. Con la sua commissione di generi e molteplicità di effetti, l'inclinazione intellettuale che risente dello scetticismo filosofico della veneziana Accademia degli Incogniti — alla quale Busenello e altri drammaturghi aristocratici appartenevano — il libretto di *Poppea* è anche una tipica espressione della ideologia seicentesca. Stati d'animo ed emozioni sono evocati, ma soprattutto — in rapporto ad un piano formale complessivo all'interno del quale le relazioni logiche erano inquadrate — sono colti dal punto di vista del pubblico, piuttosto che da quello di personaggi confinati all'interno del testo.

Il trionfo dell'amore sul caso e la virtù riecheggia, in *Poppea*, le dispute retoriche sul libero arbitrio tipiche degli Incogniti. Il loro motto «Ignoto deo» era una dichiarazione di scetticismo filosofico e anche l'affermazione di un altro concetto basilare: l'insondabilità della mente di Dio. In una prospettiva ancora più allargata, il trionfo dell'amore e dell'ambizione sulla bontà e la saggezza illustra l'ignoranza che gli uomini hanno del loro futuro anche prossimo. Con un tacto riferimento alla senechiana *Octavia*, Busenello seleziona solo alcuni eventi escludendo dalla trama il resto della sanguinosa storia di Nerone e Poppea. Rivolgendosi ad una platea che conosceva l'intera storia, egli aggiunge una definitiva patina d'ironia all'apparente vittoria dell'amore. La superiorità — quasi divina — di un punto di vista così determinato invita gli spettatori per estensione a riconoscere se stes-

si attori di un dramma di cui solo Dio conosce il finale. La varietà teatrale, la scarnificata serie di scene, i personaggi, gli stili e le emozioni a partire dai quali Busenello costruisce il suo libretto, formano un tutt'uno culturale con la musica melodrammatica e strutturalmente stilizzata di Monteverdi.

La sola direzione che il teatro poteva prendere nella successiva epoca era quella che conduceva lontano dall'ibrido globalismo del simbolo e dello spettacolo barocco, verso la compostezza lirica di Metastasio, la commedia realistica dalle sfumature borghesi di Goldoni, l'austera tragedia di Alfieri. Per quell'epoca, la teatralità assoluta si era spinta in Italia sino al suo limite estremo.

Capitolo quinto

Il teatro del Rinascimento in Spagna

La più importante stagione del teatro spagnolo appartiene alla «Edad de oro», l'epoca in cui la Spagna si produsse in una superba interpretazione, mai eguagliata, nel «gran teatro del mondo». In verità la storia di questa fioritura ha inizio al tempo di Ferdinando e Isabella: con l'unificazione di Castiglia e Aragona e l'imposizione di un governo stabile e centralizzato; con la definitiva vittoria sui mori e la conseguente riconquista della penisola; con l'avvio, infine, della scoperta e della colonizzazione delle Americhe, si può dire che essi posero le basi per la nascita del maggiore impero dai tempi di Roma. Tanto l'evoluzione dei *corrales*, letteralmente «cortili», i caratteristici teatri pubblici iberici, quanto la maturazione della principale forma drammatica spagnola, la *comedia* in tre atti, ebbero luogo durante il regno del nipote di Ferdinando e Isabella, Filippo II. Quasi tutte le più belle opere teatrali spagnole furono messe in scena quando l'impero mostrava già i segni mal celati dell'imminente declino, sotto Filippo II e Filippo IV. Nel momento in cui la decadenza si fece fin troppo manifesta, durante il regno di Carlo II «lo stregato», anche quel teatro era ormai alla fine. Solo un grande drammaturgo, Calderón, riuscì a prolungarne il periodo di gloria fino al 1681.

Prima della fine del XV secolo, nella maggior parte della penisola si segnalano solo sporadiche manifestazioni teatrali. Ben diversa era la situazione in Catalogna — alla quale però in questa sede dedicheremo solo poche parole. Rapidamente strappata ai musulmani da Carlo Magno, essa sviluppò una tradizione di teatro religioso sia in volgare sia in latino non dissimile da quella che si registra nel nord Europa. Il teatro catalano era innovativo e in anticipo sui tempi ma si sarebbe rivelato anche conservatore e duraturo. La rappresentazione