

Florinda Nardi

Generi dominanti e generi periferici: la “maraviglia” del comico alle soglie della modernità

Il processo di normativizzazione dei generi e delle forme della poesia che ha contraddistinto il Cinquecento, nel passaggio verso il secolo successivo, ha registrato, nell’ambito della poesia drammatica, l’entrata nella modernità proprio attraverso il mutamento del rapporto di equilibrio tra i suoi generi primari. La tragedia e la commedia – tanto nella riflessione teorica prodotta in nome del tentativo di definire e regolamentare la poetica e la retorica, quanto nella realizzazione scenica quale tentativo di creazione di nuovi modelli di scrittura teatrale – hanno segnato, tra Cinque e Seicento, da una parte, la nascita del teatro moderno, dall’altra, il fallimento di esperimenti di innovazione studiati, come avrebbe potuto dire Pirandello, «nella solitudine di uno scrittore di letterato», decretando il successo di una più spontanea ricerca di una produzione poetica nata «quasi al caldo del fiato del pubblico».¹

Definire, in questo senso, centrale o periferico, dominante o minore, un genere letterario significa anche, per necessità, fare distinzioni tra la teoria e la prassi dei due generi, tra la riflessione teorica che li ha coinvolti e la loro rappresentabilità pratica. Questi aspetti sono risultati molto spesso

¹ L. PIRANDELLO, *Introduzione* a S. D’AMICO (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Milano, Bompiani, 1936, p. 21.

in un rapporto inversamente proporzionale e hanno portato a lungo andare ad alterare l'equilibrio che vede all'inizio del Cinquecento la tragedia quale genere dominante – sia per considerazione estetica del genere sia per produzione letteraria teorica – e la commedia quale genere periferico perché genere *humilis* cui la società medievale, nelle sue più autorevoli e dotte sedi, aveva posto numerosi vincoli, nonché per la carenza di una riflessione teorica altrettanto ricca e specifica.

In questa linea evolutiva dei generi della poesia drammatica, la dicotomia centro-periferia non può essere letta in una dimensione geometrico-spaziale e tanto meno può rientrare in una logica che semantizza di un valore positivo il centro e di un valore negativo la periferia. Al contrario, ciò che risulta più interessante in questo rapporto di mutevoli equilibri tra generi è proprio la fluidità della reciproca definizione all'interno di un sistema di produzione culturale che ridisegna continuamente non solo i generi a confronto, ma anche il valore semantico dei due termini all'interno del processo di modernità che prevede soprattutto la definizione dell'identità.

Negli anni Quaranta del Cinquecento si raggiunge l'apice di una lunga, costante e duratura produzione teorica sugli elementi costitutivi della poetica e della retorica, nonché sulla definizione dei generi letterari. Una riflessione che sin dagli ultimissimi anni del Quattrocento aveva preso le mosse dalla riscoperta della *Poetica* di Aristotele e, più avanti, dalla traduzione e diffusione a stampa dei classici greci. Due momenti fondamentali che innescano i meccanismi di una vasta produzione letteraria capace non soltanto di tradurre, commentare, esporre e annotare le teorie elaborate dagli antichi, ma anche di produrre autonome e innovative inter-

pretazioni proprio perché innestate su un sostrato teorico tramandato dalla lunga tradizione medievale e umanistica i cui capisaldi rimanevano le teorie degli stili e le regole fissate, sopra tutti, da ben noti testi quali la *Rhetorica ad Herennium* o l'*Orator* e il *De oratore* di Cicerone, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano o l'*Ars poetica* di Orazio. Opere i cui contenuti furono tanto dibattuti quanto rinsaldati e confortati, e non soltanto da un punto di vista teorico, alla luce di quelli che, ormai in pieno Cinquecento, erano già divenuti i nuovi 'classici': Dante, Petrarca e Boccaccio.

Sul finire del I Libro della *Poetica* (1462b 12-15),² proprio in paragone con l'imitazione epica, Aristotele aveva decretato la superiorità dell'imitazione tragica su tutte le altre forme poetiche. È questo un assunto che, mai messo in discussione nella trattatistica del Cinquecento, giustificerebbe da solo l'attribuzione dell'aggettivo 'dominante' al genere tragico. Ma le ragioni che si celano sotto l'elezione della tragedia a genere dominante sono varie e più numerose.

I letterati di primo Cinquecento avvertono la gravità del vuoto lasciato nei generi drammatici dalla pressoché inesistente drammaturgia tragica. Se si escludono, infatti, – e la scelta è obbligata se si vuole prendere in considerazione la specificità della scrittura teatrale – le sacre rappresentazioni, i drammi mescolati e una produzione tragica intesa in senso dantesco, e in linea con la teoria degli stili (ovvero in 'stile alto', contrapposto allo stile umile e a quello mezzano), tutto il Medioevo e persino l'Umanesimo mostrano una assoluta assenza della pratica delle scene tragiche. E il testo

² ARISTOTELE, *Poetica*, a cura di Pierluigi Donini, Torino, Einaudi, 2008, p. 190 testo originale, p. 191 trad.

aristotelico, nonché la cospicua attenzione rivolta agli studi greci nell'ambito del filioellenismo a Venezia, come a Padova, a Bologna o a Roma – tanto per nominare solo i grandi centri –, non sono che le ultime, seppur decisive, spinte per un impegno profondo al fine di riempire quel vuoto, e lo furono soprattutto perché offrivano la possibilità di destituire vecchi schemi e di spostare l'attenzione dalla retorica alla poetica.

Non a caso, proprio per l'urgenza di sperimentarsi nel genere tragico e nel tentativo di assurgere ai modelli greci – senza mai dimenticare la profonda influenza senecana nei secoli appena precedenti –, il ritorno alla tragedia (un ritorno consapevole al punto da essere poi teorizzato) è prima di tutto un ritorno alla drammaturgia.

Prima ancora che si senta forte l'“effetto Aristotele”, sulla scena del Cinquecento compaiono tragedie di grande valore, ‘alte’ per genere, ma anche per origine dei loro autori e, non di meno, proprio per il carattere costitutivo assunto dalla dedica, per ‘grandezza’ dei loro destinatari. A voler ricordare anche solo autori e opere essenziali e fondativi, basterà menzionare la *Sofonisba*, prima e unica tragedia di Gian Giorgio Trissino, dedicata a papa Leone X; *Dido in Cartagine* e *Iphigenia in Tauris* di Alessandro Pazzi de' Medici, entrambe dedicate all'illustrissimo cugino Clemente VII; o l'*Orbecche* di Giovan Battista Giraldi Cinzio il quale, con la dedica al duca Ercole II d'Este, offre il primo consapevole documento di teoria del tragico del Cinquecento.

Del resto con il Giraldi Cinzio si raggiunge l'apice di quella produzione teorica e pratica che investe la metà del Cinquecento e si protrae, poi, per lungo tempo. Allora all'elenco, sul lato della produzione drammaturgica, si devono aggiungere Giovanni Rucellai, Sperone Speroni, Pietro Areti-

no, Ludovico Dolce, Luigi Groto, ma anche Torquato Tasso, Pomponio Torelli, Federico Della Valle e, seguendo le loro opere, inoltrarsi in piena Controriforma giungendo così, però, a quella involuzione moralistica capace di avviluppare al punto il genere tragico fino a spegnere la sua forza primigenia. Ma, soprattutto, sul lato della produzione teorica, che legittimerà la trattatistica quale genere a sé stante, si deve ricordare come i maggiori autori sopra nominati siano stati anche i più vivaci animatori del dibattito sull'idea stessa del tragico – basterà pensare al Trissino, al Giraldo Cinzio e allo Speroni nonché alle relative ampie e durature polemiche dibattute tanto sulla carta come nei contesti accademici – e quanto sia sterminata la mappa della trattatistica sull'argomento nonché costellata di numerosi autori che al tragico hanno dedicato non esclusivamente quella parte che di diritto spettava alla tragedia nelle trattazioni di poetica e di retorica, ma ben più estese valutazioni.³

Un momento fondamentale della riflessione teorica rimane *La quinta e la sesta divisione della Poetica*⁴ di Gian Giorgio Trissino – opera che si presenta dichiaratamente, per dirla

³ È pressoché impossibile ripercorre i meandri di questa vasta produzione che meriterebbe una dettagliata distinzione di sottili varianti e variazioni di interpretazione tra autore e autore e fra trattato e trattato, se non addirittura un continuo riferimento a una altrettanto vasta bibliografia di studiosi che si sono operati per lungo tempo a rilevarle e commentarle. Cfr. B. WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica del Cinquecento*, 4 voll., Bari, Laterza, 1970-1974; per una sintetica mappa dei trattati si veda anche P. MASTROCOLA, *L'idea del tragico. Teorie della tragedia nel Cinquecento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998, in part. pp. 27-38.

⁴ G.G. TRISSINO, *La Poetica*, rist. anast. delle edizioni Vicenza 1529 e Venezia 1562, in *Poetiken des Cinquecento*, München, Fink, 1969; cfr. ID., *La quinta e la sesta divisione della poetica*, ca. 1549, in WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica cit.*, II, pp. 5-90.

con il Weinberg, come «una parafrasi piena della *Poetica* di Aristotele», ma altrettanto palesemente si rivela quale avvio dell'«interpretazione di Aristotele verso i modi che domineranno per tutto il secolo»⁵ – nella quale l'autore legittima il genere tragico quale il “migliore” dei generi letterari non solo da un punto di vista estetico, poetico e retorico, ma anche per il suo valore sociale ed etico. Dimostrazione ne è il fatto che una delle particelle più dibattute della *Poetica* di Aristotele (1148b 23-26),⁶ dedicata alla nascita spontanea della poesia e alla sua successiva distinzione in generi, viene così riconsegnata dal Trissino:

La quale [la poesia] secondo i diversi costumi degli uomini diversamente si divide, perciò che gli uomini gravi e di buoni costumi ammiravano le azioni degli uomini prestanti e quelle con laudi et inni celebravano. Ma gli altri di animo più basso et umile notavano le azioni dei cattivi, e quelle con parole ridicole et obbrobriose vituperavano. E così primieramente nacquero queste due sorti di poemi, cioè laudare imitando et ammirare i buoni, et imitando deleggiare e vituperare i cattivi.⁷

Un'interpretazione che tende, quindi, a identificare nella poesia tragica non soltanto il genere che migliora gli uomini, ma anche quello che è scelto dagli uomini migliori, legando di conseguenza i concetti di nobiltà e di grandezza a

⁵ WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica* cit., II, p. 653 e p. 654.

⁶ La traduzione e le annotazioni riportate da Donini sono significative delle difficoltà di interpretazione affrontate per secoli, soprattutto nel confronto con la scelta del Trissino: «La poesia si differenziò secondo i caratteri appropriati: i più dignitosi infatti imitavano le azioni belle e di persone di tal genere, i più semplici le azioni delle persone dappoco componendo dapprima invettive, così come gli altri [componevano] inni ed encomi», trad. it. in ARISTOTELE, *Poetica* cit., p. 23.

⁷ TRISSINO, *La quinta e la sesta divisione* cit., pp. 9-10.

filo doppio tanto con il genere quanto con gli autori che lo praticano e decretando una sorta di equazione tra il valore alto del genere e l'indole, la natura morale, ma anche sociale, di chi lo sceglie, del mittente come del destinatario.

Una definizione che oltretutto viene data metodologicamente 'per confronto', proprio in rapporto alla definizione della commedia e che dunque registra ancora un pregiudizio sulla produzione comica, ponendo quasi un'equivalenza verso l' 'alto' tra piano sociale e piano etico, una contrapposizione che non è dunque tra buoni e cattivi, ma tra reali (illustri) e civili (umili). Del resto, sul piano della trattatistica sul comico, uno dei punti nodali più trattati sarà proprio l'origine dal brutto e non dal male, già tramandata dalla ciceroniana *turpitudine sine dolore* e che, a partire dal testo aristotelico, il Trissino nella *Sesta divisione* definisce «particula del brutto [...] un difetto e una bruttezza che non è né mortifera né dolorosa».⁸

Sarà soltanto più avanti Ludovico Castelvetro nella *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* a risemantizzare con assoluta certezza i due aggettivi aristotelici facendoli corrispondere rispettivamente ai "virtuosi" e ai "viziosi", registrando così la forte tendenza all'allineamento delle teorie aristoteliche con il pensiero controriformista.⁹

Ma quasi trent'anni prima del Castelvetro, già Giovan Battista Giraldi Cinzio, nel *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, scritto nel 1543 in forma di lettera indirizzata

⁸ Ivi, p. 57 (cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1449a, 32-37).

⁹ L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1978.

a Giulio Ponzio Ponzoni,¹⁰ legava l'«imitazione di azioni illustri o regali» più a un'interpretazione in senso sociale che morale:

Hanno dunque tra lor comune la comedia e la tragedia, l'imitare una azione: ma sono differenti, che quella imita la illustre e reale, e questa la popolaresca e civile: e però fu detto da Aristotele che la comedia imitava le azioni peggiori. Non che ei volesse significare che imitasse le viziose e le ree, ma le meno illustri, le quali sono peggiori, quanto alla nobiltà, se si conferiscono colle reali.¹¹

Eppure l'indagine nei meandri della terminologia aristotelica porta il Giraldi a connettere il ritorno al piano morale con elementi di discussione che si mostrano particolarmente moderni quali il fondamentale concetto di 'catarsi' in rapporto con il punto di vista dello spettatore e di 'meraviglioso' che, seppur legato al concetto aristotelico, proietta verso la sua accezione barocca.

Il ritorno alla dimensione etica si realizza sul piano del fine della poesia, primario in qualunque traduzione, commento, annotazione o prova di poetica e che finirà con il tempo per legittimare la commedia al punto da divenire un nodo di riflessione largamente discusso e sfruttato persino dagli autori/attori e insieme trattatisti della Commedia dell'Arte.

La tragedia e la commedia, infatti, per il fine perseguito, devono assomigliarsi perché entrambe, continua il Giraldi, allineato in questo al Trissino: «intendono ad introdurre

¹⁰ G.B. GIRALDI CINZIO, *Discorso over lettera intorno al comporre delle comedie e delle tragedie a Giulio Ponzio Ponzoni*, 1543, in ID., *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Milano, Marzorati, 1973.

¹¹ Ivi, pp. 173-174.

buoni costumi», la tragedia «col terribile purga gli animi dai vizj, e gl'induce a buoni costumi», la commedia, invece, «è senza terrore e senza commiserazione»,¹² ma raggiunge lo stesso obiettivo della tragedia biasimando e ridicolizzando i mali costumi.

La finalità dei componimenti e il mezzo con il quale questi la raggiungono sembrano quasi prendere il sopravvento sull'oggetto, come se la consequenzialità fosse invertita: la possibilità di descrivere azioni temibili o comiche non dipende più dalle azioni che si prendono a oggetto; il misericordioso e il terribile o il ridicolo e il turpe derivano, piuttosto, dal mezzo usato per raggiungere il fine – comune ai due generi – di giovare e condurre l'uomo alla virtù.

Se, comunque, dal Trissino è tanto sentita l'importanza del fine educativo della poesia rappresentativa, nel Giraldi la necessità di non dare spazio a facili fraintendimenti, tali da rischiare di portare il basso e il turpe nella commedia, diventa tanto più stringente da spingerlo quasi ad ammonire i propri contemporanei: non esiste comico “poetico” che abbia come scopo solo il riso, così come non esiste tragico che abbia come fine il pianto, la meta da raggiungere supera l'effimera emozione, oltrepassa il *movere*, per giungere al *prodesse*.

Il Giraldi perciò avverte:

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 si 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 comedia) che qualun-

¹² Ivi, p. 176.

que 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 comedia si conviene.¹³

Questo passo evidenzia, però, almeno due elementi aggiuntivi che meritano particolare attenzione: il primo è l'attacco a quei contemporanei commediografi, da lui certo non considerati colleghi, che dilettevano piazze e private compagnie con commedie 'nuove'; il secondo è l'imperio della 'convenienza' che potrebbe essere innalzata persino a categoria interpretativa di tutta la letteratura del Cinquecento.

In realtà, qui sembra presentarsi un'altra delle problematiche che costringeranno alla consapevolezza che la tragedia, soprattutto da un punto di vista della prassi teatrale, non avrebbe potuto offrire le risposte necessarie alle domande poste dai tempi.

Nella teoria del meraviglioso del Giraldi Cinzio, infatti, si nasconde una più forte urgenza cui una produzione teatrale testocentrica – supportata apparentemente dalle stesse affermazioni aristoteliche – non era riuscita a dare soddisfazione. Gli stessi autori di tragedie cui si è accennato, e primo tra tutti il Giraldi, divengono pienamente consapevoli di quanto la rappresentazione, lo spettacolo, la messa in scena siano fondamentali al genere. E allora alla spinta esterna che veniva dalle esigenze di una vita sociale e culturale, quella di corte, e di un'impostazione oramai ideologica realizzata

¹³ Ivi, p. 221.

nel nome del principe, il Giraldi aggiunge il supporto del precetto aristotelico della catarsi, della chiarificazione attraverso il ‘far vedere’, dell’insegnare attraverso la meraviglia che si farà non più soltanto meraviglia del racconto, delle azioni e della parola, ma che con il passare del tempo diverrà anche meraviglia della scena. Ciò significa affidare la funzione catartica al teatro *tout court*, in tutte le sue forme, al teatro come arte cui è data la possibilità di ‘far vedere’, con i mezzi e le maniere più appropriate e ‘convenevoli’, e quindi affidarla tanto alla tragedia quanto alla commedia.

I momenti in cui l’autore mostra il suo interesse per le scene, soprattutto quale logica conseguenza del mutamento dei tempi, sono tanti e disseminati con coerenza e costanza, quasi a voler lasciare una pista lungo tutta la sua produzione teorica.

Basterà ricordare la *Lettera sulla tragedia*¹⁴ nella quale, per difendersi da una delle “opposizioni” sollevate contro la sua *Didone*, porta l’esempio delle varie rappresentazioni dell’*Orbecche*, e ricorda al suo signore quale effetto ebbe la terza rappresentazione della sua tragedia voluta dai cardinali Salviati e Ravenna i quali «tratti dalla presunzione del Greco che è al servizio del reverendissimo Salviati, vollero che si servasse il modo greco. Il quale venne loro tanto a noia che non si potrebbe dire quanto il biasimarono».¹⁵ Contemporaneamente ricorda la riuscita che essa ebbe:

[...] rappresentata nuovamente in Parma da que’ grandi e giudiciosi signori e da quella onorata Accademia, ha dato chiaro testi-

¹⁴ G.B. GIRALDI CINZIO, *Lettera sulla tragedia*, in WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica* cit., pp. 469-486.

¹⁵ Ivi, p. 480.

monio quanto loro sia piaciuto vederla nella forma nella quale io l'ho composta e fatta rappresentare; come quegli che doppo tanti secoli ho rinnovato l'uso dello spettacolo delle tragedie, il quale era poco meno che andato in oblivione. Ché, ancora che il Trissino sia stato il primo di tutti a comporre lodevole tragedia in questa lingua, non fu però introdotta in scena la sua Sofonisba. E mi do agevolmente a credere che, poi che sotto il favore e sotto l'autorità di Vostra Eccellenza si è cominciato a conoscere quanto sia più degna la rappresentazione delle cose reali che delle umili e basse, vedremo i bassi ingegni più dilettersi di quelle che di queste.¹⁶

Si consolida dunque l'urgenza della rappresentazione che rivela, e proprio nel confronto con il dominio delle scene da parte delle commedie, la necessità di far manifesta la superiorità della tragedia nella pratica del teatro almeno quanto lo fosse già da un punto di vista teorico-estetico.

L'apice della coincidenza tra il senso del tragico e lo spirito dei tempi, nonché della dichiarazione di poetica forse più alta e innovativa del Giraldi, si raggiunge nei primi versi del prologo dell'*Attila*:

Certa cosa è che quanto è qui prodotto
 Si genera e corrompe e muta e varia,
 O tutto o in parte; e ch'è l'uomo nel mondo
 Di libero volere, e ch'è in suo arbitrio,
 Ove meglio gli par piegar la mente.
 E perciò crede ora il poeta nostro
 Che sì ferme non sian le leggi poste
 A le tragedie che non gli sia dato
 Uscir fuor del prescritto in qualche parte,
 Per ubidire a chi comandar puote
 E servire l'età, agli spettatori

¹⁶ Ivi, pp. 480-481.

E a la materia, non più tocca inanzi
 O da poeta antico o da moderno.
 Et egli tien per cosa più che certa
 Che s'ora fusser qui i poeti antichi,
 Cercherian sodisfare a questi tempi,
 A' spettatori, a la materia nova. (vv.1-17)
 [...]
 Dunque ha voluto ora il poeta nostro
 In questa nova favola servirsi
 Di quel che l'uso e l'età nostra chiede
 (Quanto però dicevole gli è parso)
 Per sodisfare a chi sodifar deve. (vv. 29-31)

È forse qui che si può leggere, alla luce delle scritture teoriche precedenti, la sintesi di quegli elementi che hanno portato la tragedia – non appena raggiunta la massima espressione di sé, nella piena consapevolezza del suo essere, e voler essere, genere dominante – ad affacciarsi sul baratro del proprio declino, a dover registrare la propria incapacità o inadeguatezza a dare voce a “questi tempi” che si stanno rivelando nuovi e moderni.

Se, infatti, nello spirito della tragedia, nell'elevazione del dolore, dell'orribile e della precarietà dell'esistenza, nonché del fato che si abbatte indiscriminatamente contro i buoni e i cattivi, si ritrovano le radici di una coincidenza di interessi e del sentire ‘tragico’ che avevano portato, prima ancora che culturalmente si potrebbe dire emotivamente, alla rinascita della tragedia stessa, troppi sono gli ostacoli che essa incontra sul proprio cammino quando si confronta con l'urgenza non soltanto di registrare il nuovo presente, quanto di rispondere alle nuove esigenze dettate da una modernità incipiente: nel meccanismo della riscrittura e dell'adeguamento ai modelli greci si rivela (e si deve pertanto anche affrontare) la frattura con i tempi moderni; nell'universale

proprio alla tragedia non si possono rispecchiare a pieno le contraddizioni dei tanti particolari che costituiscono l'orizzonte dei tempi vissuti; non di meno, il distacco tra il teatro scritto e quello da leggere, nonostante i tentativi di rappresentazione, si dimostra inaccettabile per un clima culturale che già da tempo stava restituendo alle scene la propria importanza.

Per queste profonde ragioni il dominio del genere tragico resiste proporzionalmente poco sul piano teorico e meno ancora su quello pratico, lasciando il campo alla forza dirompente del genere comico, che si dimostrerà più adeguato a farsi specchio del reale.

L'analisi di questa mutazione di equilibrio tra i generi conduce per forza di cose all'elemento che rappresenta l'anello di congiunzione tra la tragedia e la commedia. È infatti proprio nel prologo dell'*Attile* appena citato che si consuma la più grande innovazione del genere tragico e che però costituisce contemporaneamente l'atto di resa della tragedia alle armi del comico. È infatti qualche verso più avanti che il Giraldi teorizza la tragedia a lieto fine e sancisce la nascita del tragicomico:

[...]. Ma veder mi pare
 Che di voi molti hanno turbato il ciglio
 Al nome sol de la tragedia, come
 Non aveste ad udire altro che pianto.
 Ma state lieti, ch'averà fin lieto
 Quel ch'oggi qui avverrà; che così tristo
 Augurio non ha seco la tragedia
 Ch'esser non possa anche felice il fine. (vv. 43-50)
 [...]
 Ma se pur vi spiacesse ch'ella nome
 Avesse di tragedia, a piacer vostro

La potete chiamar tragicomedia
 (Poi ch'usa nome tal la nostra lingua),
 Dal fin ch'ella ha conforme a la comedia,
 Dopo i travagli, d'allegrezza pieno. (vv. 54-59)

Le distanze tra centri e periferie, tra generi dominanti e generi periferici, nell'equilibrio tra il tragico e il comico, si vengono a delineare e modificare tutte sul piano della distinzione tra teoria e prassi dei generi, lì dove la prassi non si limita alla produzione letteraria del genere, ma si sporca con la polvere del palcoscenico.

È nel confronto con la riflessione estetica, poetica e retorica che il comico esce, solo apparentemente, come genere periferico, ancor più ostracizzato perché ancora stigmatizzato da un pregiudizio che, dalle origini platoniche fino all'inoltrato Medioevo, è reiteratamente emerso per rilegare il comico, e più ampiamente il riso, nella viltà e nella bassezza, fino a giungere proprio con la Controriforma – e nel momento in cui sulla scena teatrale si affacciavano anche le nuove espressioni della comicità – a un giro di vite tale da tentare di bandirlo in quanto *negotium diaboli*.

Il comico è genere periferico perché dominato e non dominante: è la tragedia che tutto guida e normativizza, tutto della commedia è definito per deduzione ed osmosi dalle teorie sulla tragedia eppure è proprio a causa di una quasi totale libertà di definizione, dovuta alla mancanza di più dettagliate regole aristoteliche che è possibile ai trattatisti, nella necessità di una ineludibile integrazione e grazie al recupero di un'altra tradizione teorica che coinvolge principalmente Cicerone e Orazio, di esprimersi in maniera più autonoma, differenziata e pertanto ancor più vivace e innovativa, seppur sempre partendo dalle poche particelle dedicate alla commedia nel I Libro della *Poetica* di Aristotele.

E nell'immenso quadro che vede all'opera numerosissimi autori per dare risposta a questa esigenza di integrazione un posto centrale lo occupa sicuramente il *De ridiculis* di Vincenzo Maggi del 1550.¹⁷

Nel suo trattato, il Maggi affronta sistematicamente il tema del comico dalla tradizione aristotelica a quella ciceroniana (che gran parte occupa del suo discorso): il ridicolo come parte del brutto, la condizione di una bruttezza che non provochi dolore, le cause del riso nella bruttezza dell'animo, del corpo e dovuto a cause esterne.

Da subito, però, le *annotationes*, che si aggiungono alle *explanationes* del testo aristotelico, apportano un elemento decisamente nuovo. Il Maggi infatti introduce il concetto di 'meraviglia', conferendo al termine una nuova connotazione, investendolo del valore di categoria imprescindibile per i meccanismi del risibile: «[...] et qua ratione in omnibus ridiculis cum admiratione turpitudinem (si ridiculum esse debeat) connexam esse oporteat edocebimus».¹⁸

E più avanti entrando nel dettaglio delle questioni: «Quamquam vero ridicula omnia a superius enumeratis ridiculorum locis deduci certum sit, ea tamen, si non accedat admiratio, sola nequeunt suum manus praestare».¹⁹

¹⁷ V. MAGGI, *De ridiculis*, in *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum De Poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem de Ridiculis, et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venetiis, in officina Erasmiana Vincentii Valgrisi, MDL, in *Poetiken des Cinquecento*, München, Fink, 1969; poi in WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica cit.*, II, pp. 91-125.

¹⁸ MAGGI, *De ridiculis* cit., p. 94; trad. it. in E. MUSACCHIO e S. CORDESCHI, *Il riso nelle poetiche rinascimentali*, Bologna, Cappelli, 1985: «mostreremo per quale motivo in tutti quanti i casi di comicità sia necessario che la bruttezza (se si vuole che sia comica) sia unita alla meraviglia», p. 36.

¹⁹ Ivi, p. 98, trad. it. in MUSACCHIO e CORDESCHI, *Il riso nelle poetiche rinascimentali*

Meraviglia e bruttezza dunque sono necessarie l'una all'altra, una dipendente dall'altra, tanto che «Admiratio autem duobus modis contingit: vel enim turpitude per se nova est, vel ratione modi exprimendae turpitudinis nova censetur».²⁰

Il modo in cui la bruttezza appare ha una rilevanza e non tanto per il decoro o la convenienza dovuta a una data forma d'arte, ma per la sua novità, per la sua capacità di rendere qualcosa inaspettato. Tale capacità è opera dell'intelletto a cui viene riconosciuto, nel trattato del Maggi, un ruolo fondamentale. È infatti grazie all'ingegno e allo spirito 'arguto' che, in particolare le persone sagge, suscitano il riso fingendo una qualche bruttezza del proprio animo. È questo uno dei modi del ridicolo su cui si è tanto dilungato, ma è ora anche lo spunto per fare una sostanziale distinzione 'interpretando', ancora una volta, il pensiero di Aristotele:

Atque ob id dixit Aristoteles in tertio *De rhetorica* libro, duo esse ridiculorum genera: alterum quod libero homini convenit, alterum quod servorum et scurrarum est. Quod sane dictum ita intelligi debet: ridicula nonnulla ingenii acumen prae se ferre, et huiusmodi ad liberos homines spectare; alia vero nequaquam, et haec aut ab animi turpitudine vera, vel a simulata corporis turpitudine, aut e rebus extrinsecis deducuntur, quae ridiculorum genera servorum ac scurrarum propria sunt.²¹

cit.: «Tuttavia sebbene abbiamo stabilito che tutti i casi di comico derivino dalle categorie enumerate qui sopra, essi, di per se stessi, non sono in grado di raggiungere il loro effetto se non vi si aggiunge la meraviglia», p. 41.

²⁰ Ivi, p. 103, trad. it. in MUSACCHIO e CORDESCHI, *Il riso nelle poetiche rinascimentali* cit.: «La meraviglia poi nasce in due modi: o, infatti, la bruttezza è di per se stessa nuova, o è giudicata nuova per via del modo in cui è espressa», p. 47.

²¹ Ivi, p. 107, trad. it. in MUSACCHIO e CORDESCHI, *Il riso nelle poetiche rinascimentali* cit.: «E per questo Aristotele nel III libro della *Retorica* ha detto che due sono le specie del comico, una è quella che si confà all'uomo libero, l'altra è propria dei servi e

Da una parte, gli uomini liberi, dall'altra, i servi e i buffoni, eppure le forme del comico da lui descritte sono tanto degli uni che degli altri, la differenza la fa l'"acutezza" del loro animo e sembra chiaro che il Maggi inviti a seguire il modello dei primi piuttosto che degli ultimi.

Meraviglia, intelletto, acutezza. Il *De ridiculis* è pubblicato nel 1550, ma nonostante si leghi saldamente al pensiero aristotelico, conservi i caratteri del trattato cinquecentesco, si occupi delle tematiche discusse dai vari Robortello, Trissino, Giraldi, e altri, sicuramente introduce elementi che rimandano, seppur ancora pallidamente, al dibattito secentesco sul comico fino ad arrivare al *Delle Acutezze* del Peregrini o al *Cannocchiale aristotelico* del Tesauro, ovvero alla relazione tra intelletto e acutezza/arguzia che contribuirà a definire il concettismo barocco.

A distanza di vent'anni, e ancor meglio assimilata la lezione tridentina, l'*excursus* aggiunto da Ludovico Castelvetro nella "sposizione" della prima particella del capitolo V della *Poetica* aristotelica (1449a 31-35) costituisce un altro e alto momento della trattatistica sul comico. Qui si considera il ridicolo parte del brutto, o, come egli stesso volgarizza dal greco, «il ridevole [...] particella della turpitudine». Ma la turpitudine che scatena il riso nelle varie «maniere delle cose piacenti» è quella che ha origine dalla malvagità dell'uomo, dalla malvagità dell'animo oltre che dalle «magagne del corpo».²²

dei buffoni. Questa affermazione deve sicuramente essere interpretata così: alcuni tipi di comicità dimostrano acutezza dell'animo, e quelli di tal natura si confanno agli uomini liberi. Ce ne sono poi altri che non si confanno per niente ad essi. Questi derivano da certa bruttezza d'animo o da simulata bruttezza di corpo o da eventi esterni, e sono propri dei servi e dei buffoni», p. 47.

²² L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, a cura di W. Romani, 2 voll., Roma-Bari, Laterza, 1978, volgarizzamento I, p. 126, sposizione I, pp. 126-135.

«La nostra natura corrotta», così la definisce il Castelvetro, dunque, è responsabile del piacere provato nel vedere i difetti altrui, si ride perché si prova un senso di superiorità nei confronti del deriso. Ma in una simile dinamica non si può non notare – quale componente nuova e indispensabile – l’attenzione prestata alla ‘finzione’, vale a dire alla necessità di «far vista di ridere d’altro»:

Ma egli è vero che non farebbono simili difetti ridere se non fossero palesati sotto alcuna coverta, in guisa che altri possa scusandosi e fingendo far vista di ridere d’altro, conciosia cosa che altri non voglia parere che gli piaccia la malvagità o la magagna altrui, quantunque gli piaccia, essendogli prestato ancora tanto di lume da Dio che giudica ciò essere male.²³

È necessario infatti che di tali bruttezze si possa ridere liberamente senza partecipare a quanto di turpe e vergognoso contengano; il bisogno, allora, di celarle sotto ‘qualcosaltro’ diventa indispensabile affinché il meccanismo del riso funzioni.

Il contatto tra riso e malvagità dell’uomo permette un’altra considerazione: se al centro dell’indagine sul riso è l’uomo, se l’essenza stessa del ridicolo risiede nelle bruttezze del corpo e dell’animo umano, è senza dubbio fondamentale per quegli scrittori che si prefiggono di muovere al riso conoscere a fondo l’oggetto di cui vogliono occuparsi.

La conoscenza, in questo senso, ma intesa anche come processo conoscitivo imitato dal meccanismo scatenante il ridicolo, assume dunque un ruolo fondamentale. Che sia essa, dunque, ignoranza di se stessi o della vita, rimane sicu-

²³ Ivi, I, p.133.

ramente la mancanza di conoscenza il nodo centrale intorno al quale ruota la costruzione della battuta comica.

Da una parte, dunque, il Maggi che introduce il ruolo fondamentale della meraviglia, riconnotando il suo significato di ciceroniana memoria e anticipando la teoria comica (e non solo) che dominerà nel secolo successivo; dall'altra, il Castelvetro che con l'indagine sull'uomo (la sua malvagità, la sua ignoranza) anticipa, almeno in parte, l'atteggiamento secentesco di porre l'uomo al centro delle proprie esplorazioni, alla ricerca di una nuova identità.

Frammenti di modernità, si potrebbe dire, schegge di una presa di distanza dal passato che diviene ogni giorno sempre più consapevole. E 'consapevolezza' è altro termine chiave di lettura di un simile processo di trasformazione. Non è sufficiente registrare un mutamento in una analisi del presente (sociale, culturale, morale che sia), ma perché si entri nella modernità si deve avere coscienza del processo di trasformazione e percepire il sé come qualcosa di altro, di nuovo.

Stupisce allora – ma solo per la precocità del momento e per la modalità con la quale viene espressa – la consapevolezza manifestata da Bartolomeo Lombardi delle potenzialità dei propri contemporanei e la fiducia nelle loro capacità. Nella sua prefazione al lavoro condotto con il Maggi sul libro della *Poetica* di Aristotele, letta di fronte agli Accademici Infiammati,²⁴ dopo aver elogiato le fatiche degli antichi ed elencato le difficoltà di fare poesia, accortosi di dipingere l'impresa poetica quale talmente ardua e difficoltosa da rischiare di trattenere i suoi ascoltatori dal perseguire quell'obiettivo, aggiunge:

²⁴ *Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum De Poetica ad Academicos Inflam-*

Comunque sia, mentre vi guardo a uno a uno non vedo chi tra voi dalla poesia possa essere distolto o disperare; perché la mia opinione su voi che siete giovani è questa: tutti siete provvisti di un ingegno tale che quanto resta da imparare, con facilità lo imparerete; siete così studiosi che ci riuscirete in breve tempo, così ricchi di opportune cognizioni da poter comprendere adeguatamente tutti i concetti più elevati e dar prova di grande capacità in tutto. Mentre voi che siete già uomini, penso siate giunti già a tal grado di cultura che, purché lo vogliate, potrete arrivare agli stessi risultati [...] che motivo c'è per non aver fiducia che altri parimenti arriveranno allo stesso punto, visto che il mondo è oggi come allora quando essi eccellevano, né dopo è cambiata la successione delle stagioni o la rivoluzione del sole, né qualche altra stella delle erranti o non erranti ha subito mutamenti? Anzi io non vedo, potendo noi più di loro anche per la ragione che siamo nati dopo e da loro abbiamo ricevuto arti tanto progredite e ottenuto come una sorta di guida alla Poesia il celebre opuscolo di Aristotele, io non vedo, dicevo, perché noi non possiamo sperare che un bel giorno, magari dalla nostra accademia, non possano venir fuori poeti anche migliori di loro.²⁵

Un ottimismo condivisibile, ma soprattutto una sicurezza persino ostentata, probabilmente permessa dal contesto in cui veniva espressa ovvero quel luogo deputato al confronto e alla mediazione che era il consesso accademico. Quel privato sodalizio d'ingegni che sapeva anche confrontarsi con un 'pubblico'; forse quel luogo ideale dove, seppure nell'esercizio degli studi eruditi, si potevano tentare vere sperimen-

matos Praefatio, in *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum De Poetica communes explanationes* cit.; trad. it. *Prefazione di Bartolomeo Lombardi veronese al libro Della Poetica di Aristotele tenuta dinanzi agli Accademici Infiammati*, in E. BISANTI, *Vincenzo Maggi interprete "tridentino" della Poetica di Aristotele*, Brescia, Ateneo di Brescia, 1991, pp. 81-102.

²⁵ Ivi, pp. 88-89.

tazioni o dare liberamente voce a inconsuete teorie, nonché provarsi con spirito d'impegno, ma senza rinunciare all'«intrattenimento», anche nella pratica della produzione poetica e soprattutto delle scene, e persino farlo con un atteggiamento più spregiudicato nei confronti degli antichi e ancor più consapevole delle possibilità dei moderni.

Tenendo conto di questa prospettiva, forse sorprenderà meno vedere che la lezione del Maggi sia stata non solo assimilata, ma persino superata da Lionardo Salviati che nel 1564, presso l'Accademia Fiorentina, pronuncia *Della Poetica lezion prima*.²⁶

La lezione, in realtà, è tutta incentrata sulla dimostrazione che la poesia è arte, in una linea di perfetta coerenza con quell'esigenza di legittimazione della poesia che si è vista pregnante nella prima metà del secolo. Per giungere a una tale dimostrazione, però, il Salviati muove da un'affermazione che, seppur nota, alla luce dei tempi si veste di un nuovo significato, ovvero che è «l'esperienza, di tutte l'arti vera produttrice»²⁷ perché «fu nell'umana spezie indotta primieramente dalla memoria l'esperienza, e dall'esperienza la cognizione dell'arte».²⁸ Si è andati ben oltre la traduzione della particella aristotelica e si potrebbe facilmente dedurre che la sua identità di Accademico abbia in qualche modo influenzato l'impostazione del teorico.

Un secondo elemento è nuovamente la «maraviglia» che arriva ad assumere persino un valore gnoseologico, diviene origine e motore della cognizione delle cose. La costante

²⁶ L. SALVIATI, *Della poetica lezion prima*, in WEINBERG (a cura di), *Trattati di poetica e di retorica* cit., II, pp. 585-611.

²⁷ Ivi, p. 587.

²⁸ Ivi, p. 588.

della meraviglia è un nodo molto dibattuto per tutto il secolo, e anche il successivo, perché oggetto di una contraddizione ancora irrisolta: se la meraviglia avviene in uno stato di ignoranza, come è possibile che possa portare piacere, o persino allegrezza nel caso specifico del riso? Pur non ponendosi domanda diretta il Salviati sembra voler così risolvere la questione:

Perciò che la meraviglia sempre dal non sapere ha principio, né alcuno fia mai che di cosa che sappia punto si meravigli; per la qual cosa la meraviglia et il meravigliarsi, come di non sapere è indizio, così senza alcun fallo di sapere è cagione.²⁹

Se la meraviglia è indice di ignoranza, subito dopo diventa motore per la conoscenza e quindi, seppur indirettamente, fonte di piacere. La meraviglia come principio di conoscenza fa dunque del comico uno strumento di indagine dell'uomo e del reale.

Non a caso, una volta assunta, questa lezione si unirà alla lezione del Castelvetro e darà i suoi maggiori frutti tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, nelle pagine, forse meno note, del *Discorso del Riso vera proprietà dell'huomo*, scritto da Basilio Paravicino già nel 1574, ma pubblicato solo nel 1615.³⁰

La prospettiva predicata da Giraldi Cinzio, o da molti altri suoi colleghi, per cui i modelli antichi dovevano ispirare e

²⁹ *Ibid.*

³⁰ B. PARAVICINO, *Discorso del Riso vera proprietà dell'huomo. 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.

guidare qualunque tipo di scrittura, comincia ora ad essere abbandonata e le si sostituisce la consapevolezza che si possa dire qualcosa di nuovo, che quei maestri antichi da cui si deve imparare, in realtà, si possono anche superare.

Il Paravicino mostra da subito la fiducia nei risultati che gli autori a lui contemporanei avrebbero potuto raggiungere e, anzi, non cela il desiderio di affermare una nuova «perfezione». Lo fa già nella dedica al Cardinale Amelio quanto nel *Proemio*, dove, insieme a rivendicare la possibilità di formulare teorie nuove, mostra di non avere più una fiducia incondizionata nel sapere degli antichi. Si meraviglia infatti dell'incapacità – o della mancata volontà – dei filosofi antichi di analizzare a fondo il riso, una qualità che è propria solo all'uomo e a nessun'altra creatura. Le *auctoritates*, che rimangono tali per molte altre materie, possono non essere state in grado di conoscere e analizzare il tema del riso. Quel rispetto, che spesso si faceva abnegazione, nei confronti degli autori antichi, pur non perdendosi, permette al dubbio di insinuarsi e, soprattutto, alla ragione dell'uomo moderno di farsi strumento autonomo di indagine.

Il Paravicino manifesta uno sconcertato stupore nei confronti della «mancanza» degli antichi. L'autore del *Discorso* si stupisce soprattutto di come Aristotele non sia riuscito a definire la sostanza dell'anima, ma abbia «fondato tutti i suoi discorsi sugli effetti suoi»,³¹ che sono conoscibili più dal senso che dall'intelletto. Sottolinea, poi, l'incapacità di altri filosofi antichi a cogliere la sostanza del riso, se infatti, Galeno ammette di non conoscere la vera essenza del risibile, Cicerone «non si vergogna di confessare, che egli non sà, che

³¹ Ivi, p. 13.

cosa sia il Riso». ³² E arriva persino ad affermare, anticipando la spavalderia dell'uomo barocco, che «oggi è possibile a un mediocre letterato conoscere ciò che agli antichi non era dato conoscere». ³³

Il Paravicino, insomma, mostra tutta la sicurezza che la nuova scienza stava facendo acquistare ai Filosofi e, in virtù di tanto bagaglio culturale, si propone di sviscerare l'essenza del riso, e arrivare così dove gli antichi non erano giunti prima.

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.

Alcuni criteri adottati nella sua indagine possono aiutare a svelare questa logica e i suoi risultati. Innanzi tutto il riso è una passione «causata da subita allegrezza». Che l'allegrezza sia indispensabile al riso è un fatto palese perché «l'uomo non può ridere se prima non s'allegra», ma che questa allegrezza debba essere «subita» è un aspetto importante dell'analisi del Paravicino. L'allegrezza, infatti, precisa l'autore:

ha da esser subita: per che se sarà premeditata, o invecchiata, non causerà mai Riso in alcuno, come si vede in quelli, c'hanno riso un pezzo per qualche nuovo piacere, il quale se longamente durerà, non gli potrà più indur a ridere, anzi ne sentiranno più presto fastidio [...]. ³⁴

L'allegrezza deve allora essere immediata, improvvisa, deve sorprendere, stupire, meravigliare. Deve fare leva, cioè,

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*

su qualcosa che non si conosce, che l'interlocutore non si aspetta. Molto somiglia questa istantaneità alla *admiratio* definita e voluta dal Maggi nel *De ridiculis*. Ma lì dove il Maggi si soffermava in una più dettagliata definizione delle dinamiche proprie alla meraviglia e al ridicolo, il Paravicino si addentra, in qualità di filosofo naturale, prima in una scientifica elaborazione della teoria degli spiriti e, subito dopo, nell'analisi delle passioni, il riso e il pianto, le uniche proprie solo all'uomo, insieme con la facoltà intellettuale cui – la conclusione è ovvia – non possono che essere connesse.

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

Così diremo ancora, che il Riso sia stato dato all'huomo per poter ristorar l'animo nostro debilitato, & afflitto, o dagli affanni, o dalle meditazioni dell'intelletto, il quale se continuamente perseverasse il pensare, & travagliare si frustarebbe talmente delli spiriti, & l'acutezza del suo ingegno in tal maniera si rintuzzarebbe, che non potrebbe più durare le solite fatiche, ne più sottoporsi alle consuete meditationi, & gli accadrebbe quello, che accade ad un arco, il quale, "*Si nunquam cesses tendere, mollis erit.*" [...] l'animo nostro, quando è stracco di pensieri, che fanno star l'huomo tristo ha bisogno di cose, che lo facciano star lieto, e talvolta ridere per poter poi presto, & più facilmente ritornare alle sue solite meditationi. Dalle quali ragioni si comprende la causa per la quale all'huomo solo è stato dato il riso, & questa è, perche essendo l'huomo solo sottoposto alle meditationi dell'intelletto, le quali se saranno troppo, havranno il bisogno di allegrezza, & di riso. Per questa causa solo l'huomo ride, & s'allegra, il che non accade a qual si voglia altro animale, poiché nessuno ha l'intelleto, fuori che l'huomo.³⁵

³⁵ Ivi, pp. 30-31.

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.

Legata al riso in questo caso sarebbe non solo l'attività razionale, ma più precisamente la conoscenza: la meraviglia stessa, strettamente legata all'ignoranza, si trasformerebbe, grazie al riso, in mediatrice del sapere immediato e, di conseguenza, il riso diverrebbe strumento di conoscenza.

Questi pochi spunti connessi agli sviluppi diacronici delle teorie, di cui si sono riportati solo i momenti estremi e più alti, segnano un percorso che dovrebbe essere arricchito dalla pratica delle scene nelle accademie così come dalla pratica delle scene 'nuove' della Commedia dell'Arte – con i relativi trattati che le problematizzano – e che si stavano ormai affermando nelle piazze e nelle corti, italiane ed europee. E, allora, nel segnare una linea di progressione verso una presa di coscienza, sintomo di una avvenuta entrata nella modernità, alle linee Maggi-Salviati e Castelvetro-Paravicino si dovrebbe aggiungere quella, seppur successiva, che segna la distanza – e lo si capisce bene solo dall'enunciazione dei titoli delle opere – tra *La poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* di Angelo Ingegneri, del 1598, e *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* di Andrea Perrucci, del 1699.³⁶

³⁶ A. 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. mod. a cura di M.L. Doglio, Modena, Panini, 1989; A. PERRUCCI, *Dell'arte rappresen-*

Nel volgere di un secolo l'equilibrio tra i generi si è completamente ribaltato, ma il nuovo dominio della commedia non risulta semplicemente il frutto di un processo di integrazione che, indotto dalla curiosità per qualcosa di meno esplorato, abbia portato al riempimento di un vuoto, da un punto di vista teorico prima e pratico di conseguenza; neppure sembra il frutto di una urgenza di divertimento o distrazione perché in realtà segna i tempi della 'rinascita' come quelli della crisi dell'uomo; piuttosto sembra il frutto di una consapevolezza nuova che legge nelle diverse forme del comico, ovvero nel risibile, la capacità di esprimere se stessa, lo strumento ideale per sondare la realtà, proprio perché, nel suo meccanismo intrinseco di funzionamento, si lega inestricabilmente all'attualità e al presente in trasformazione e, pur nella sua connaturata deperibilità, giorno dopo giorno, registra i mutamenti fino a consolidarli sensibilmente in una realtà nuova, fino a rivelare, cioè, un'identità mutata e, pro-

tativa, premeditata, ed all'improvviso parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare; ma a' predicatori, oratori, accademici, e curiosi del dott. Andrea Perrucci, Napoli, nella nuova stampa di Michele Luigi Mutio, 1699, ed. mod. a cura di A.G. Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961.