

BIBLIOTECA DELL'ENCICLOPEDIA
STORIA E LETTERATURA

IL LESSICO DELLA CLASSICITÀ
NELLA LETTERATURA EUROPEA
MODERNA

I

La letteratura
drammatica

**

La commedia

ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

IL LESSICO DELLA CLASSICITÀ
I. La letteratura drammatica **

BIBLIOTECA DELL'ENCICLOPEDIA
TRECCANI

TOMO II

La commedia

1 - Luciano CANFORA, <i>Un'eredità controversa</i>	pag. 499
2 - Mario NEGRI e Martina TREU, <i>Commedia: per una storia della parola e del genere</i>	» 505
3 - Antonio ALONI e Martina TREU, <i>Commedia e comico nella Grecia antica</i>	» 509
4 - Antonio ALONI e Martina TREU, <i>La commedia Antica o Archáia</i>	» 517
5 - Martina TREU, <i>La commedia di Mezzo e la commedia Nuova</i>	» 561
6 - Ferruccio BERTINI, <i>La commedia latina di età classica e la sua fortuna</i>	» 585
7 - Marco GIOVINI, <i>La commedia latina medievale e umanistica</i>	» 671
8 - Margherita LECCO, <i>Commedia nel Medioevo romanzo</i>	» 705
9 - Pier Luigi CROVETTO e Nicola FERRARI, <i>La Tragicomedia de Calisto y Melibea: metamorfosi dei modelli classici nel teatro spagnolo dal XVI al XVII secolo</i>	» 713
10 - Silvio FERRARI, <i>Marino Darsa (Marin Držić), commediografo raguseo (1508-1567)</i>	» 731
11 - Carmelo ALBERTI, <i>La commedia in Italia: Commedia dell'Arte e commedie di corte - Ariosto, Bibbiena, Machiavelli, Ruzante, Giordano Bruno, Goldoni, Gozzi</i>	» 739
12 - Nicola FERRARI, <i>Persistenza dei modelli comici antichi nel teatro francese dal XVI al XX secolo</i>	» 749
13 - Arturo CATTANEO, <i>I classici nella commedia inglese dal Cinquecento al Settecento</i>	» 775
14 - Roberto DE POL, <i>La fortuna dei generi classici 'tragedia' e 'commedia' nel teatro tedesco del Seicento</i>	» 801
15 - Luca PANIERI, <i>Le fortune della commedia in Scandinavia dalla Riforma a Ludvig Holberg</i>	» 811
	1191

16 - Nicola FERRARI, <i>Persistenza dei modelli classici della commedia sulla scena tedesca tra XVIII e XIX secolo</i>	pag. 823
17 - Pier Luigi CROVETTO e Nicola FERRARI, <i>Persistenza di modelli classici nel teatro spagnolo del XVIII secolo</i>	» 847
18 - Patrizia NEROZZI BELLMAN, <i>La varietà dei modelli: aspetti dell'eredità classica nel teatro inglese del Settecento</i>	» 861
19 - Giuliana BENDELLI, <i>Echi ellenistici nella commedia inglese di fine Ottocento</i>	» 877
20 - Rosanna GIAQUINTA, <i>Commedia e comico nella letteratura russa</i>	» 889
21 - Jovita DIKMONIENĖ, <i>La fortuna del teatro classico in Lituania</i>	» 901
22 - Imre KÖRIZS, <i>L'influenza del teatro antico sulla letteratura drammatica ungherese</i>	» 907
23 - Aleksandar GATALICA, <i>Influsso innegabile, ma da lontano. La presenza dell'antico nel teatro serbo moderno e in quello più recente dei secoli XX e XXI</i>	» 927
24 - Alena WILDOVÁ TOSI, <i>Aristofane e l'avanguardia ceca</i>	» 929
25 - Martina TREU, <i>La commedia antica sulla scena moderna</i>	» 945
26 - Mario NEGRI e Martina TREU, <i>Attualizzazione del gioco linguistico</i>	» 961
27 - Nicola FERRARI, <i>Persistenza dei modelli comici antichi nel teatro musicale europeo</i>	» 993
28 - Paolo PUPPA, <i>La drammaturgia italiana nel Novecento: aporie e contraddizioni</i>	» 1019
29 - Roberto DE POL, <i>I generi classici 'tragedia' e 'commedia' in Friedrich Dürrenmatt</i>	» 1041
30 - Sara SONCINI, <i>Riscritture dei classici nella drammaturgia inglese contemporanea</i>	» 1045
31 - Nicola FERRARI, <i>Proiezioni tragiche e schermi comici. Persistenza dei modelli teatrali classici nel cinema</i>	» 1057
32 - Gianfranco DE BOSIO, <i>Il teatro del dialogo</i>	» 1075
33 - Lorenzo ARRUGA, <i>Peripezie, agnizioni, travestimenti: la commedia classica nell'opera è una memoria lontana e trasfigurata</i>	» 1097
34 - Martina TREU, <i>Classici contemporanei</i>	» 1115

INDICE DEGLI AUTORI E DELLE OPERE

(a cura di M. Cislighi, con la collaborazione di M. Curnis, D. Di Salvo, N. Ferrari, O. Ponzoni, M. Treu, S. Zangrandi)	» 1137
---	--------

IL LESSICO DELLA CLASSICITÀ NELLA LETTERATURA EUROPEA MODERNA

Libera Università IULM di Milano

Università di Genova

Università di Torino

COMITATO SCIENTIFICO

Coordinatore Mario NEGRI

Antonio ALONI Ermanno BARISONE

Ferruccio BERTINI Pier Luigi CROVETTO

Pierpaolo FORNARO

Patrizia NEROZZI Giovanni PUGLISI

COMITATO DI REDAZIONE

Michela CISLAGHI Nicola FERRARI Marco GIOVINI

ISTITUTO DELLA
ENCICLOPEDIA ITALIANA
FONDATA DA GIOVANNI TRECCANI

©
PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA RISERVATA
Copyright 2009 by
Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani S.p.a., Roma

Prima edizione, settembre 2009

Fotocomposizione e stampa:
Marchesi Grafiche Editoriali - Via Flaminia, 995-997 - 00189 Roma

*La commedia in Italia: Commedia dell'Arte
e commedie di corte - Ariosto, Bibbiena,
Machiavelli, Ruzante, Giordano Bruno,
Goldoni, Gozzi*

L'intensa elaborazione teorica, unita a un ampio recupero dei testi dell'antichità, che si compie tra il Quattrocento e il Cinquecento nelle accademie sotto l'egida delle corti rinascimentali definisce un'idea della commedia stabilita in relazione alle forme del teatro antico e alla tradizione classica, seppure organica allo spirito e alle abitudini del tempo. Lo dimostrano, in una fase ormai consolidata, i ragionamenti di Sebastiano Serlio nel *Secondo libro di prospettiva* (Parigi 1545) in cui, trovando spunto dall'accurata rilettura dei dieci libri del *De architectura* di Vitruvio, allo scopo di definire la possibilità di uno spazio destinato alla rappresentazione, Serlio assume la suddivisione dei tre generi di tragico, comico e pastorale per classificare il nuovo modello di teatro. Il Teatro Olimpico di Vicenza (1580) costituisce l'approdo maturo alla realizzazione del luogo scenico di matrice romana; da quel momento in poi si sperimentano le duttilità di un altro prototipo di edificio in grado di mettere in relazione, non più il principe e la rappresentazione della quale sono parte integrante anche i cortigiani, ma lo spazio dell'illusione e l'ambito della visione. Lo stesso Serlio sembra guardare con particolare attenzione alle sorti della scena comica, prefigurando un'organizzazione permanente per una rappresentazione svincolata dallo spirito della celebrazione aristocratica.

Sul piano della drammaturgia, invece, il sistema delle corti accoglie l'azione innovativa di un gruppo di intellettuali e letterati i quali, mentre assumono l'incarico di dare ordine e fisionomia alle feste nobiliari, promuovono la commedia a partire dal recupero dinamico delle regole degli antichi. Nel Prologo della *Cassaria*, che si può considerare la pri-

ma opera teatrale regolare, inscenata a Ferrara il 5 marzo 1508, Ludovico Ariosto definisce la «nova comedia» come una giusta sfida tra il gusto «de li moderni ingegni» e quello degli «antiqui», precisando come «la vulgar lingua, di latino mista, / è barbara e mal culta; ma con giochi / si può far una fabula men trista». È una sottolineatura necessaria per attribuire alla nuova letteratura in lingua volgare la stessa valenza che si assegna alle scritture di stampo classico. D'altronde negli ultimi decenni del Quattrocento le accademie umanistiche provano la tenuta della commedia attraverso recite in latino, come avviene con la rappresentazione fiorentina dei *Menecmi* di Plauto, curata da Paolo Comparini nel 1488. Lo stesso esperimento si è svolto a Roma presso l'Accademia Romana di Pomponio Leto, dopo il 1480. Nel corso di un trentennio anche le commedie antiche sono tradotte e proposte al gusto di un nucleo di spettatori più ampio. Si tratta di un passaggio importante, perché attraverso le volgarizzazioni, deplorare da un Poliziano allarmato per la superficialità delle traduzioni, accentua sempre più il distacco tra la codificazione accademica e la soluzione scenica.

L'attività teatrale di Ariosto, che consiste nella predisposizione di testi e traduzioni plautine e terenziane (*Menecmi*, *Aulularia*, *Andria*, *Eunuchus*, tutte perdute) e nell'organizzazione delle feste, dimostra un impegno esplicito nella definizione del genere comico: si tratta, intanto, di individuare alcune tipologie di caratteri, presi dalla commedia classica, i vecchi, i giovani e i servi, e di sceneggiare l'azione sviluppando i motivi della sfida e della beffa, propri della novellistica trecentesca. Se nella *Cassaria* l'argomento è ispirato da una varietà di spunti tratti dal teatro latino, con *I Suppositi* (Ferrara 1509), le cui fonti sono l'*Eunuchus* di Terenzio e i *Capituli* di Plauto, la scena si colloca nella Ferrara degli Estensi e si arricchisce di riferimenti alla vita quotidiana. Il *Negromante* (1521, rielaborata per la rappresentazione di Ferrara nel 1528), mostra uno sguardo divertito dinanzi alla «vanità de le magiche superstizioni», che rendono preda degli inganni e delle illusioni quanti non confidano nella ragionevolezza. Con *La Lena* (Ferrara 1528) Ariosto immette lo sguardo della corte entro la città malfamata e periferica, lungo le strade in cui si attano truffe e sopraffazioni all'insegna della corsa al guadagno: «Son dunque i danar buoni a far intender?» (a. II, sc. III).

Altrettanto esplicito è il richiamo al novello stile nel Prologo della *Calandria*, composta da Bernardo Dovizi da Bibbiena e rappresentata a Urbino il 6 febbraio 1513: «Voi sarete oggi spettatori d'una nova comedia intitolata *Calandria*: in prosa, non in versi; moderna, non antequa; vulgare, non latina». E più oltre: «Che antiqua non sia dispiacer non vi dee, se di sano gusto vi trovate; per ciò che le cose moderne e nuove diletano sempre e piacciono più che le antiche e le vecchie»; la scelta di comporla nella lingua che «Dio e Natura ci ha dato», è giustificata

dal desiderio che possa essere intesa da molti, anche se l'autore non nega il suo debito d'ispirazione ai *Menecmi*. Il riso liberatorio che scaturisce dal lavoro di Bibbiena non nasconde il proposito di affiancare alla matrice plautina un modello altrettanto illustre com'è il *Decameron*. Uno scrittore accorto, al servizio di principi e prelati, sa liberarsi con discrezione dalla convenzionalità classica, avvalendosi di un linguaggio e di una gestualità fortemente comunicativi.

La diffusione della commedia nuova resta ancorata alle città delle corti, come Ferrara, Mantova, Firenze, ma anche a Venezia e Roma: sia l'ambientazione, sia l'immagine prospettica degli sfondi si presentano come un'efficace sintesi dell'itinerario urbano. Nel Prologo della *Mandragola* (1520?) Niccolò Machiavelli accentua il distacco dalla certezza dell'antico, riconducendo subito i «benigni auditori» al gusto realistico contemporaneo: «Vedere l'apparato / qual or vi si dimostra: / quest'è Firenze vostra, / un'altra volta sarà Roma o Pisa, / cosa da smascellarsi delle rissas». Eppure, oltre la notizia di un componimento giovanile perduto, intitolato *Le Maschere* (1504? o 1517?) e costruito seguendo spunti ripresi da Aristofane, Machiavelli non solo rielabora negli stessi anni del suo capolavoro l'*Andria* (1517 e 1519-20) di Terenzio, ma ammette anche quanto siano stati fondamentali nella sua formazione le letture di poeti, filosofi e storici greco-romani: Virgilio, Ovidio, Lucrezio, Tucidide, Plutarco, Tacito e Tito Livio; e nella *Clizia* (1525?) s'affretta a dichiarare come un fatto accaduto nell'Atene antica possa essere trasposto tranquillamente nella Firenze cinquecentesca.

La Mandragola spicca come un episodio inconsueto nel panorama della commedia cinquecentesca, perché il suo autore, che con gli anni ha imparato a mimetizzarsi dietro un enigmatico sorriso, riformula dall'interno lo schema classico, consolidando in modo duraturo il profilo drammaturgico di una materia palpitante ricavata dalla società fiorentina del suo tempo. La penna di Machiavelli disegna figure in azione, atte a garantire la coerenza di un impianto narrativo che non si esaurisce nella risata amara, nello scherzo graffiante, ma che intende mostrare le incongruenze morali del comportamento umano. Colpisce, inoltre, il perfetto controllo del meccanismo comico, che valorizza i tipi teatrali mediante un gioco sottile di smascheramento della loro vera natura, proiettandoli di colpo nel territorio dei moderni personaggi.

Anche a Venezia, nell'ambito delle feste patrizie, si rappresentano i volgarizzamenti delle commedie di Plauto e Terenzio, affidate all'estro di mimi e buffoni colti, come il lucchese Francesco de' Nobili detto Chetrea, il quale è richiesto nei palazzi e negli spazi dello svago del patriziato fin dal 1508, Zuan Polo, Zuan Cimador, Domenico Tajacalze e il Burchiella; ben presto nella città lagunare, come in altre zone d'Italia, guadagnano consensi opere quali *La Calandria* e *La Mandragola*. Da

queste occasioni discende una modalità rappresentativa che contamina letteratura erudita e istrionismo, e che scivola sempre più verso un'esplicita licenziosità. In tale ambito prende forma l'esperienza eccentrica di Angelo Beolco detto il Ruzante, che s'afferma ben presto come una fervida scrittura d'attore; è presente a Venezia con successo, fino a che la disinvoltata satira del suo personaggio-contadino, ridicolo e grottesco nei gesti e nel linguaggio, non lo fa escludere dalle case veneziane. Sotto l'ala protettiva del patrizio Alvise Cornaro, nelle tenute di Padova, Beolco elabora i tratti del villano Ruzante, contrapponendo fin dalla stecca della *Pastoral* (1518 circa) al mondo citadino e al parlare «moscheto» la propria concezione «snaturale».

Nei passaggi successivi il protagonista del contado «pavano» acquista un'autonomia tale da condizionare l'andamento dell'azione comica: *La Betia* (1520-26) recupera il *mariazzo*, divertimento popolare di argomento matrimoniale, giocando sugli istinti sessuali e sui timori d'incorrere nei patimenti della fame e nella perdita dei poveri beni, un modo per distanziarsi dalla leiziosità dei divertimenti d'amore cortigiani. I successivi *Dialoghi in lingua rustica* (1529-30) segnalano la scelta della scrittura in prosa e puntano sulla brevità, su pochi caratteri e sull'immediatezza del racconto. Nel primo dialogo, detto *Parlamento de Ruzante che iera vegnù de campo*, una sorta di sproloquio di un reduce dalla sconfitta di Ghiaradadda, si respira l'aspra soggezione del contadino-soldato, fiero di aver tutelato la propria integrità fisica; nel secondo, *Bilora* è il bifolco abbandonato dalla moglie, pronto a uccidere il vecchio e ricco cittadino che gli ha tolto l'ultima speranza di vita. Ancora più amara è la crudezza della *Moscheta* (1528), in cui l'autore esplora l'istintività di Betia, del marito Menato e del rivale, il soldato bergamasco Tonin. Dopo *Fiorina* (1531), ambientata nella campagna pavana, Ruzante sembra chiudere il cerchio della trasgressione, recuperando per *La Piovana* (1532) e *La Vaccaria* (1533) la costruzione plautina (*Rudens* e *Asinaria*), oppure liberando completamente con *L'Anconitana* (1535 circa) l'invenzione oltre i confini dei generi teatrali.

Dalla produzione di Ruzante, passando attraverso l'anonima *Venexiana* (1535-36) che presenta una particolare accuratezza realistica nell'ambientazione lagunare e nei protagonisti di una vicenda passionale, fino alla produzione successiva si attua un ulteriore balzo in avanti nella definizione del concetto di commedia. Il Prologo della *Cortigiana* (Roma 1525 e 1534) di Pietro Aretino minaccia di scatenare il vigore morale di «monna Comedia» contro i vizi dei convenuti, rivendicando per essa una funzione svincolata dal far ridere. Un distacco lucidamente ironico qualifica *Il Marescalco* (1533), in cui s'avvertono echi della *Cassina* plautina, quasi a sancire la fine dello schema tradizionale a vantaggio di una maggiore incidenza della quotidianità. Con il passare del

tempo i nuovi testi teatrali di Aretino, *La Talanta* (1542), che è ispirata dall'*Eunuchus* di Terenzio, *Lo Ipocrito* (1542), segnato dal virtuosismo gergale, e la boccaccesca *Il Filosofo* (1546), aprono alla supremazia della parola.

Intorno alla metà del secolo XVI, dunque, la commedia è divenuto un genere autonomo che si basa sulla coerenza dell'azione, sulla convenzionalità dello spazio citadino, sul plurilinguismo e sopra tipi comici ben riconoscibili. Sul piano tematico lo sviluppo drammatico s'affida a un'invenzione controllata della realtà attenuando, via via che si procede verso la fine del Cinquecento, ogni rinvio al mondo esterno. Con Giovan Battista Della Porta, ad esempio, il procedimento rappresentativo si complica, laddove lo scrittore prospetta un orizzonte segnato da una magica allucinazione, pur ispirandosi, come nel caso della *Fanteca* (1592?) e dell'*Astrologo* (1606) ai testi latini e alle opere comiche precedenti. Con il trascorrere degli anni diminuisce lo slancio per una visione teatrale organica, sostanzialmente di stampo plautino, a favore di un'articolazione macchinosa delle trame e degli apparati.

Con il suo *Candelajo* (1582) Giordano Bruno testimonia lo stato di difficoltà del genere comico, presentando una storia intricata, quasi impossibile da eseguire, sviluppata sul filo dell'autorironia e della consapevolezza di una crisi ideale. È significativa la scena XIV dell'atto IV, in cui si assiste a uno scontro violento tra il linguaggio aggressivo degli assalitori e il ridicolo latino del pedante Manfurio, che alla fine conviene amaramente: «*O me miserum! Verba nihil presunt*». L'irruzione di Bruno sembra alludere alla sconfitta di una lingua colta che, spesso inficiata di retorica, è costretta ad arretrare dinanzi alla confusione del senso. L'invenzione di una commedia nuova, che ha saputo definire un proprio spazio scenico, una propria forma chiusa e una tipologia di caratteri efficaci, si sterilizza gradualmente nel momento stesso in cui insieme alla novellistica diviene un modello per l'Europa teatrale, ispirando grandi drammaturghi quali Shakespeare e Molière.

Si profila a questo punto la preminenza della commedia all'improvviso, come una modalità di scrittura affidata direttamente all'esecuzione scenica. Cresce, nello stesso tempo, la sapienza espressiva dei commedianti, divenuti artisti in grado di sviluppare una rappresentazione composita, lungo i confini dei generi teatrali, sul filo della pura creatività. Ciò non toglie che la preparazione culturale degli attori è davvero articolata, come dimostra l'ampiezza delle loro pubblicazioni a stampa, che in genere li allontanano dal loro ambito professionale per collocarli nella schiera dei poligrafi. In un arco di tempo che va all'incirca dagli ultimi vent'anni del Cinquecento ai primi trent'anni del secolo XVII, il fenomeno dell'*Improvvisa* (la denominazione 'Commedia dell'Arte' è successiva, se non addirittura settecentesca) raggiunge il culmine del con-

sensò, sia da parte del mecenatismo principesco e aristocratico, sia da parte del teatro pubblico.

È in questo periodo che gli attori più illustri guadagnano riconoscimenti, anche sul terreno della moralità: Francesco e Isabella Andreini, Comici Gelosi, sono ammirati da letterati come Torquato Tasso, da censori ecclesiastici come Tommaso Garzoni nella sua *Piazza universale* (1585) e, soprattutto, dalla corte parigina. I Comici Fedeli di Giovan Battista, figlio dei coniugi Andreini, sono apprezzati dal re di Francia e dagli spettatori paganti delle stanze veneziane; tra le sue tante commedie, concepite in forma sovrabbondante per la stampa, è utile ricordare *Lo schiavetto* (1612), che s'accosta al *Candelaio* di Bruno, *Li duo Leli simili* (1622), *La Centauro* (1622), in cui si confrontano le forme della tragedia, della commedia e della pastorale, e *Le due commedie in commedia* (1623), perché mediante il gioco metateatrale propone un quadro efficace dell'invenzione e della prassi scenica. Altrettanto noti sono i «Comici Accessi», guidati da Pier Maria Cecchini; i nomi delle compagnie riecheggiano quelle delle Accademie e danno un'imprimatur culturale alto a compagini artistiche che vivono in stretto rapporto con le corti italiane ed europee.

La peculiarità del recitare all'improvviso è fissata dal teatro delle maschere e dal peso che sulla creazione drammatica esercitano la gerarchia dei ruoli scenici, a partire da quello degli innamorati, ai quali è affidata in genere lo sviluppo dell'azione. Rispetto alla commedia cinquecentesca, da cui sono recuperati alcuni moduli rappresentativi derivati dal modello plautino e basati sul meccanismo della beffa, s'avverte un'esplicita fiducia nella competenza creativa dei commedianti. A monte dello spettacolo è prevista una fase di apprendistato e di preparazione che passa da intese interne alla gerarchia della compagnia e dall'affinamento dei contenuti poetici di ogni ruolo, spesso raccolti per iniziativa degli stessi protagonisti in specifici zibaldoni o generici. Gli artefici dell'*Improvvisa* sono in grado di concertare una rappresentazione sopra coordinate spazio-temporali variabili, a partire da una traccia narrativa che costituisce lo scenario o il canovaccio di un'opera da eseguire in scena. *Il teatro delle favole rappresentative* (Venezia 1611) di Flaminio Scala, corego della compagnia dei Confidenti, offre un inventario ampio della prima produzione dei comici dell'arte, rielaborata nel rispetto dei canoni letterari. Peraltro, in linea con una concezione teatrale moderna, il repertorio delle compagnie prevede, oltre alle commedie, l'esecuzione di tragedie, opere regie e favole pastorali, e ricorre ai complementi mimici, al canto e all'accompagnamento musicale.

Mentre il modo di recitare all'italiana si diffonde in Europa, accennando la sua natura metamorfica e inventando soluzioni differenti, nel corso del Seicento la commedia è gradualmente superata dall'invenzio-

ne del dramma per musica. All'inizio del suo percorso il nuovo genere nutre alcune formule drammaturgiche dall'*Improvvisa*, soprattutto per quanto riguarda i passaggi pantomimici e le parti ridicole: valga come esempio la realizzazione, nel gennaio 1641 per dodici sere al Teatro Novissimo di Venezia, della *Finta pazzia*, con il libretto di Giulio Strozzi e le musiche di Francesco Saccati, il progetto architettonico e le macchinie sceniche di Jacopo Torelli. L'interpretazione risulta decisiva per il conseguimento del consenso; conta la bravura dei protagonisti, a cominciare dalla cantante romana Anna Renzi, che – come scrive Majolino Bissacconi ne *Il Cammochide per la Finta Pazzia* (1641) – si dimostra una «giovane così valorosa nell'azione come eccellente nella Musica; così allegra nel finger la pazzia come savia nel saperla imitare, e modesta in tutti i suoi modi». Ma quel che più importa è la sua diffusione attraverso la compagnia itinerante dei Febiamonici per tutta la penisola e la memorabile edizione parigina del 1645, alla corte di Luigi XIII, affidata ai comici dell'arte.

La storia della commedia seicentesca è attraversata da un insieme di fattori; mentre alcuni tra gli artefici dell'*Improvvisa*, emigrati a Parigi, si naturalizzano nel *Théâtre Italien*, la linea drammatica italiana sviluppa soluzioni linguistiche di stampo realistico, collegate a precisi ambiti territoriali. Sono significativi gli esperimenti teatrali di Carlo Maria Maggi, Girolamo Gigli, Giovan Battista Fagioli e Iacopo Angelo Nelli. Sul versante scenico, invece, all'inizio del Settecento l'attore-sapiente Luigi Riccoboni, in arte Lelio, mette in atto un tentativo di rinnovamento fondato sul rilancio del repertorio tragico e comico: nel primo caso Riccoboni trova sostegno in Scipione Maffei con la sua riscrittura delle *Meletrape*, nel secondo, invece, recupera, purtroppo con poco successo, *La Scolastica* di Ariosto.

L'azione di riforma più significativa è quella realizzata da Carlo Goldoni, consapevole dell'importanza dei modelli latini, di Plauto, in cui trova «tanta buona filosofia da saziare l'intelletto umano» (prefazione al t. IV dell'edizione Pasquali, 1761) e di Terenzio, al quale dedica un lavoro omonimo nel 1754, ma propenso anche ad approfondire le forme di Molière e della tradizione cinque-seicentesca. L'arco della sua ricerca si sviluppa attraverso 120 commedie senza contare tanti altri componimenti teatrali e letterari. Goldoni sperimenta a Venezia, in veste di poeta di compagnia dapprima per la compagnia di Girolamo Medebach, dal 1748 al 1752, e poi per Francesco Vendramin nel Teatro di San Luca, dal 1753 fino al 1762, un'idea di teatro che guarda al «mondo» e al «teatro», come a due libri necessari per catalogare le passioni umane. La visione goldoniana è consapevole di dover affrontare una situazione variegata e in continua evoluzione; tiene conto delle peculiarità del mercato teatrale veneziano, del cambiamento di gusto tra gli spettatori del

secolo XVIII, delle novità provenienti dall'Europa e della metamorfosi dell'arte interpretativa.

Fin dalle prime esperienze Goldoni sfrutta le abilità dei singoli interpreti e va incontro alle attese degli spettatori, dettate dalla particolare configurazione della stagione dei teatri veneziani. Si pensi alla *Vedova scaltra* (1748), un lavoro intorno a cui s'accende un'aspra polemica con l'abate bresciano Pietro Chiari, drammaturgo, romanziere e poligrafo d'indiscussa fama. Di volta in volta, dalle commedie goldoniane affiora il ritratto di un ambiente civile che la rappresentazione analizza nelle sue contraddizioni, prima di consegnarlo allo spettatore e al lettore dei testi a stampa come un modello ideale. Nei due componimenti in veneziano *La putta onorata* – *La buona moglie* (1748-1749) s'avverte l'evolversi di una mentalità cittadina che guarda alla libertà del sentimento, che dà risalto al temperamento dei singoli protagonisti, elimina le incongruenze (come nel caso di un vecchio che insidia una giovane), archivia i privilegi dei gruppi sociali al tramonto. In entrambe le opere s'intravedono i vizi e le desolazioni di una città malata, che rischia di mandare alla rovina la migliore gioventù.

Seguendo ad affermare la poetica del «carattere» al posto del ruolo e confidando sulla buona disposizione dei comici, dopo la caduta de *L'erede fortunata* (carnevale 1750), Goldoni lancia la sfida contro ogni tipo di conformismo realizzando, nella stagione 1750-1751, sedici commedie nuove: *Il teatro comico*, un testo teorico che mette in scena gli attori nell'atto di fare le prove, *Le femmine puntigliose*, *La bottega del caffè*, *Il bugiardo*, *L'adulatore*, *Il poeta fanatico*, *La Pamela*, *Il cavaliere di buon gusto*, *Il giocatore*, *Il vero amico*, *La finta ammalata*, *La dama prudente*, *L'incognita*, *L'avventuriere onorato*, *La donna volubile*, *I pettegolezzi delle donne*.

Nella seconda fase della sua attività Goldoni allarga il quadro della riforma, accentuando nei suoi testi l'emergere del difficile transito dal vecchio al nuovo teatro. Intanto il palcoscenico somiglia sempre più a una scatola chiusa, a una casa senza finestre, entro cui si rinserano i protagonisti, incapaci di dialogare con le trasformazioni del mondo esterno. Si pensi a commedie come *I rusteghi* (1760), *La casa nova* (1760), *Sior Todero brontolon* (1762). L'utopia sorge, allora, da una «dialettica negativa» (come sottolinea Mario Baratto), dal rifiuto del mondo; mentre aumenta l'autonomia o l'incoerenza dei personaggi, il commediografo riduce la sua fiducia negli attori. Nei suoi lavori, che appaiono talvolta difficili da classificare come genere e persino di difficile lettura, affiorano sistemi linguistici in cui associa, come nelle *Massere* (1755) o nelle *Donne de casa sua* (1755), dialetto e verso marcelliano, oppure raddoppia, come nel caso de *Il geloso avuto* (1753), *Il chiacchiere impudente*, *La donna volubile* (1754-1755), i tratti negativi, o ancora deprim-

me la speranza per una vita felice. Abbandonare Venezia è una soluzione che giunge dopo aver esaminato ogni altra possibilità; le commedie della maturità, intanto, prospettano una corallità di presenze, come risulta dalle *Baruffe chiozzotte* (1762), un lavoro nel quale è protagonista un'intera cittadina, che si comporta alla stregua di un personaggio unico, definito sull'uniformità dei suoi abitanti. L'addio a Venezia, espresso in *Una delle ultime sere di carnevale* (1762), sarà un tentativo di ritrovare ancora l'Europa, di riportare la validità del proprio impegno drammatico in un contesto universale. Il resoconto della vicenda teatrale di Goldoni trova una sistemazione organica nel racconto dei *Mémoires*, l'autobiografia scritta in francese dal 1784 al 1787 allo scopo di far conoscere alla nazione che ha scelto come ultima patria la qualità della propria vocazione, la coerenza dei tentativi di riforma e l'affinità con la cultura europea.

Il conte Carlo Gozzi manifesta la propria inclinazione polemica attraverso la rappresentazione delle sue fiabe teatrali e dei successivi drammi d'ispirazione spagnola, con la mediazione di un'acclamata compagnia di comici dell'arte guidata dal Truffaldino Antonio Sacchi (o Sacco). Fin dall'*Amore delle tre melarance*, inscenata al Teatro di San Samuele di Venezia nel gennaio 1761, inseguendo un'improbabile restaurazione delle glorie antiche politiche e culturali, Gozzi insiste nel far discendere la propria avventura scenica dal confronto ravvicinato con gli avversari e, primo tra tutti, con Goldoni; ma la finzione del fiabesco, dopo le prime prove, lo costringe a ricongiungersi con lo schema della commedia regolare. Al di là delle provocazioni filosofico-letterarie i componimenti gozziani debbono fare i conti con le logiche dei teatri veneziani e soddisfare la richiesta di un tipo di spettacolo immaginario ed esotico. Il racconto magico, ricavato dal *Cuntin de li cunti* di Giovambattista Basile e da fonti favolistiche francesi di derivazione orientale (come *Le cabri-net des Fées*), è riformulato sul ripristino settecentesco della Commedia dell'Arte, un proposito che costringe a valorizzare al meglio le maschere e i ruoli della compagnia. La trama prefigura uno sviluppo flessibile, che i commedianti animano in scena; ma già con *Il corvo e Re cervo*, e ancor più con *Turandot*, emerge una maggiore attenzione per i caratteri più spiccatamente passionali.

Nel 1762, dopo la partenza di Goldoni per Parigi, Gozzi scrive *La donna serpente*, ma, intanto, deve soddisfare le richieste di Sacchi che vuole aprire il repertorio della compagnia alla tragicommedia lacrimosa, verso gli spregiati «drammi flebili»: compone, allora, *Il cavaliere amico o sia il trionfo dell'amicizia e Doride ossia la rassegnata*. Si tratta di una prima esercitazione condotta fuori dai confini del fiabesco che, una volta esaurito il piacere della novità che accompagna la *Zobaida*, *I pitocchi fortunati*, *Il mostro turchino*, *L'Angellino beiberde* e *Zeim re de' geni*, co-

stringe Gozzi a riadattare alla propria sensibilità poetica un genere misto, tanto aborrito e dichiarato nocivo per la salute dello spettatore.

La storia della commedia italiana moderna si conclude con l'assunzione dei nuovi modelli francesi ed europei, che impongono una metamorfosi profonda della scrittura drammatica, sempre più dominata dagli elementi romanzeschi e dai conflitti sociali e familiari. Si accentuano le traduzioni di testi teatrali stranieri, che contribuiscono a modificare profondamente la struttura della compagnia comica, lasciando spazio a una maggiore varietà di ruoli scenici e di specializzazioni interpretative. La Commedia dell'Arte sopravvive tra le pieghe della produzione farsesca, condizionata sempre più dagli sproloqui e dalle intemperanze di maschere senza parole. Invece, il ricordo della commedia cinquecentesca riaffiora, un po' attutito, attraverso la diffusione in Italia delle opere di Shakespeare.