

## Premessa

Gabriele BUCCHI

*Université de Lausanne*

Orcid: 0000-0003-2777-7648

Sandra CLERC

*Université de Fribourg*

Orcid: 0000-0002-8392-6946

*Abstract:* L'introduzione ripercorre la presenza degli studi teatrali nei numeri di *Versants* e offre un panorama dei problemi affrontati nel presente volume monografico.

*Keywords:* commedia del Rinascimento, studi teatrali, storia del teatro comico nel Rinascimento, lingua del teatro comico

Questo numero di *Versants* presenta, per la sua sezione monografica, nove contributi sulla commedia del Rinascimento dovuti a studiosi e studiosi appartenenti a generazioni diverse e di diversa provenienza accademica. L'ultima volta in cui la nostra rivista aveva dedicato un numero al teatro risale al 1988 quando il fascicolo XIV fu intitolato *Etudes de théâtre*, curato per l'occasione da Antonio Stäuble, benemerito degli studi teatrali italiani (nonché fondatore di *Versants*) che ci piace qui ricordare a undici anni dalla scomparsa. Quel numero comprendeva (secondo la caratteristica plurilingue della rivista di allora) contributi sul teatro italiano, francese e spagnolo e copriva un arco cronologico che andava da Corneille a Marguerite Duras. Il primo saggio (*Semiotica e teatro*) era firmato da Cesare Segre.

È indubbio che rispetto alla stagione in cui apparve quel numero di *Versants*, il panorama degli studi letterari di oggi (in generale) offre uno scenario molto mutato: più frammentato e tentacolare, meno audace magari sul piano delle ambizioni e sistematizzazioni teoriche, meno appassionato nell'esibire una precisa autocoscienza ideologica, ma anche più aperto al confronto tra studiosi di orizzonti diversi, più curioso nel dialogo con altre letterature (come dimostra il recente progetto dedicato alle *Idées du théâtre*: <http://idt.huma-num.fr>); più disposto a riportare il discorso critico su un terreno di concretezza di analisi, di ancoraggio storico e soprattutto di quella comunicabilità dei risultati che in passato è sembrata talvolta venir meno.

Se è vero che tra gli anni Novanta e i primi anni del nuovo secolo il campo degli studi teatrali ha vissuto un lieve calo di interesse rispetto al ventennio precedente, che aveva visto fiorire numerose e memorabili iniziative scientifiche ed editoriali (si pensi alle collane di Einaudi o alle pubblicazioni del Centro Studi sul Teatro medievale e rinascimentale), i contributi che

qui presentiamo testimoniano, ci sembra, non solo una rinnovata vitalità di questo ambito di ricerca (in particolare per la commedia), ma anche un interesse condiviso in una dimensione più ampia e realmente internazionale (come dimostrano i saggi qui raccolti, firmati da studiosi e studiosi provenienti da quattro paesi: Svizzera, Italia, Austria, America).

È questo il panorama che emerge dai contributi qui presentati, che toccano, pur da prospettive diverse, alcuni problemi da sempre centrali negli studi sulla commedia italiana del Rinascimento in quanto inerenti al genere e alla sua storia: la comicità e i mezzi per suscitare il riso del pubblico (lingua, situazioni, tipi), l'evocazione e rappresentazione della realtà (storia, luoghi, società), il rapporto con i modelli, antichi (in particolare col teatro latino), ma anche – a mano a mano che il genere si sviluppa – con i nuovi “classici moderni” dei primi decenni del sec. XVI (Ariosto, Machiavelli, ma anche la commedia plurilingue).

Com'è noto, la realizzazione di una lingua della commedia volgare come codice mimetico della realtà, condiviso tra autore e pubblico all'interno dello spazio di una determinata corte (ma anche possibilmente esportabile, all'occasione, in altri ambienti) si impone come una sfida già ai protagonisti della prima stagione del teatro rinascimentale ed è, soprattutto per i non toscani, un problema. È dal famoso confronto a distanza sui «sali» della commedia tra Ariosto e Machiavelli che prende le mosse Sandra Clerc per mostrare come la traduzione dell'*Andria* di Terenzio sia per il Segretario fiorentino una preziosa palestra per la messa a fuoco del linguaggio comico e allo stesso tempo un esempio di quell'assimilazione di espressioni idiomatiche e proverbiali desunte «da' Latini et da' forestieri», valorizzata più tardi (in apparente contraddizione con quanto rimproverato allo stesso Ariosto) nel *Discorso sopra la nostra lingua*. La lettura di episodi meno noti del teatro comico di questi primi decenni (è il caso, per esempio, della *Milesia* di Donato Giannotti, studiata qui da Paola Cosentino) può mostrare peraltro come la tradizionale opposizione tra toscani e non toscani rischi di nascondere (almeno per la commedia in lingua) convergenze e parentele, senza che sia sempre possibile (anche per le incertezze nella datazione e talvolta anche nell'attribuzione dei testi) stabilire precedenze e paternità. Il testimone di un linguaggio comico dalla forza icastica (di cui la *Mandragola* è l'esempio insuperato) col diffondersi del genere passa già a partire dal secondo decennio del Cinquecento da Firenze ad altri lidi: al teatro dialettale di Ruzante, ovviamente, e più tardi (se pur con altri mezzi espressivi) alla commedia plurilingue del medio e tardo Cinquecento. A questa è dedicato il contributo di Giovanni Merisi che mostra, attraverso un'ampia campionatura di opere, come il linguaggio del Pantalone dei comici dell'Arte nasca da una lunga tradizione di vecchi ridicoli e pretensiosi immortalata da alcune commedie di Ruzante (*Bilora* e *Anconitana*) e poi dal teatro di Andrea Calmo. Si tratta

di un ventennio (1540-1560 circa) segnato da un evidente bisogno di rinnovamento del genere. Mentre la commedia in lingua cerca laboriosamente nuove strade per eguagliare i capolavori del primo decennio del secolo, al teatro dialettale e plurilingue in piena espansione comincia ad affiancarsi l'esperienza di quei comici dell'Arte che travolgeranno l'Europa nel secolo successivo. Quella della commedia plurilingue è una tradizione che confluisce a fine secolo anche nell'opera teatrale di Della Porta, rappresentata qui dalla *Tabernaria* (affrontata da Sergius Koderer) in cui napoletano, siciliano, veneziano, piemontese, latino, spagnolo e persino tedesco si affiancano in un gustoso intreccio di linguaggi che intende essere il corrispettivo linguistico di una visione pluriprospettica del reale.

Nata "a freddo" (come ricordava Mario Baratto in alcuni studi famosi) per l'intrattenimento di studenti universitari (Firenze) o del pubblico di corte (Ferrara) da umanisti intenti a tradurre Plauto e Terenzio, la commedia cinquecentesca cerca a lungo nei modelli latini (e nei commenti che li accompagnano) una fonte inesauribile di trame, situazioni, parole (come rilevato, oltre che da Clerc per Machiavelli e Terenzio, da D'Onghia per la presenza di Plauto nel *Parlamento* ruzantiano, da Albergati per il *Negromante* ariostesco, da Fumi e Simonato rispettivamente per la *Calisto* e *Il Tesoro di Grotto*). Ma non sarà solo il teatro antico a fecondare il nuovo genere: se il *Decameron* gli si affianca già nei primi decenni come grande serbatoio del comico (da Bibbiena ad Aretino), accanto al capolavoro di Boccaccio altri modelli più o meno tacitamente confluiscono nella memoria e nell'esperienza teatrale degli scrittori. Paola Cosentino illustra a questo proposito il ruolo svolto, nel trattamento del tema dell'adulterio caro alla novella così come alla commedia, dalla ricezione delle *Metamorfosi* di Apuleio attraverso adattamenti e riscritture che fanno confluire atmosfere e peripezie del romanzo antico (o meglio dei racconti di secondo grado in esso inseriti) nel teatro in volgare dei primi decenni del secolo.

Attorno alla metà Cinquecento la necessità di ripensare sul piano teorico i generi letterari (dal poema cavalleresco al teatro alla novella) si fa, come sappiamo, sempre più viva per gli scrittori. La multiforme esperienza teatrale di Luigi Groto (illustrata in questa sede dai due contributi di Marta Fumi ed Edoardo Simonato) rientra appieno in tale temperie di rinnovamento e non di rado di ibridazione dei generi. Da un lato gli scrittori devono fare i conti con l'eredità – schiacciante per eccellenza dei risultati – dei padri fondatori della commedia in volgare (Bibbiena, Machiavelli, Ariosto, ma anche Aretino e Ruzante), dall'altro essi devono scendere a patti con condizioni di tolleranza del comico completamente mutate rispetto ai primi decenni del secolo.

Affidato alla figura del satiro, presente in filigrana (a dispetto della sua assenza dall'elenco dei personaggi) nelle due favole pastorali *Il pentimento amoroso* (1576) e la *Calisto* (1583), come dimostrato da Marta Fumi, il comico

tradizionalmente grottesco del personaggio, attraverso la rappresentazione di atteggiamenti ispirati a perversione e ferocia, sconfinava a tratti nel tragico. L'apertura alla contaminazione di modelli nel teatro di fine Cinquecento (e in particolare di quello di Grotto) emerge con particolare vigore anche dal contributo di Edoardo Simonato. La presenza della *Celestina* nel *Tesoro* grottoiano (1583) è infatti un altro esempio dell'eclettismo dello scrittore di Adria (se pur mediato, come dimostra lo studioso, dall'esperienza di Calmo e di altri commediografi del medio Cinquecento) che guarda, come altri prima di lui, al capolavoro spagnolo nel disegnare il ritratto a tinte fosche di una ruffiana senza scrupoli (ma non solo quello).

La commedia è (giusta la definizione ciceroniana riportata da Donato) «imitatio vitae», «fabula continens affectum civilium ac privatorum»: questa vocazione mimetica si esprime non solo sul piano della rappresentazione dei comportamenti e di tipi umani, ma anche nell'evocazione (più o meno stilizzata secondo i casi) degli spazi e degli ambienti che fanno da sfondo alle vicende, uno su tutti quello delle città italiane.

Sergius Koderà mostra ad esempio come nella *Tabernaria* Giambattista della Porta proponga una rappresentazione caleidoscopica di un luogo ben preciso di Napoli, l'osteria del Cerriglio. Il gioco di specchi che viene a crearsi sembra quasi riflettere, a sua volta, il meccanismo comico dei malintesi linguistici. L'equivoco spaziale sarebbe qui non solo mero espediente comico, ma riflesso di cambiamenti urbanistici realmente prodottisi alla fine del Cinque e all'inizio del Seicento a Napoli, città labirintica avviata a diventare metropoli, in cui non basta più ricordare come è fatto il proprio vicinato per riuscire a tornare a casa.

L'ambizione di alcuni autori di rendere la commedia qualcosa di più di un esercizio letterario a tavolino, ma uno strumento di lettura della realtà e, in qualche caso, persino di critica sociale trova un' esemplificazione particolarmente efficace nel *Negromante* ariostesco, soprattutto attraverso la presenza di riferimenti alle pratiche magiche del suo tempo e al dibattito che esse suscitavano all'interno della società. L'eccessiva credulità è il bersaglio dell'ironia messa in atto nel testo, non troppo diversamente da quanto avviene, pur con sfumature differenti, nella *Mandragola* (e, in epoca precedente, nelle novelle di Boccaccio dedicate a Calandrino, per fare solo un altro esempio). Anche Luca D'Onghia evidenzia il crudo realismo del *Parlamento* di Ruzante. Quelli che non hanno mai visto nulla al di là delle terre a loro note chiedono notizie delle popolazioni che abitano territori in realtà poco distanti, ma che assumono, nell'immaginario collettivo di quello strato sociale, tratti esotici, e suscitano racconti di viaggio non dissimili da quelli che si potevano trovare nelle testimonianze degli esploratori oceanici; insomma, per qualcuno che non era mai uscito dai confini della Serenissima, la Lombardia poteva essere ammantata dallo stesso mistero delle Indie (o,

se vogliamo, la Firenze medicea poteva camuffarsi in Marocco, come nella commedia di Margherita Costa). La rappresentazione della donna è qui molto distante da quella proposta nei *Buffoni*, e si avvicina invece a quanto esprime Groto nelle sue due pastorali. Gnuva, che per certi versi è una ‘malmaritata’ come Marmotta, dopo la partenza di Ruzante ha dovuto per necessità trovarsi altri uomini che potessero garantire la sua sopravvivenza. La rivendicazione di libertà sessuale è tale soltanto perché il sesso è l’unica merce di scambio che la donna possiede. Nella *Calisto* di Groto, come sottolineato da Marta Fumi, le ninfe violate dagli dei vengono costrette a un matrimonio riparatore con i pastori fino ad allora respinti, e devono piegarsi a un destino imposto da altri senza neppure l’illusione di avere voce in capitolo.

I rapporti fra i sessi e in particolare le ragioni della donna (rappresentata attraverso il tipo della malmaritata) sono tra gli ingredienti prediletti della commedia (così come della novella), ma le modalità di rappresentazione di questi problemi variano ovviamente da un caso all’altro. Nella *Milesia* di Giannotti (come mostra Paola Cosentino nel suo contributo) la moglie del vecchio e impotente Critone viene da questi alla fine ceduta al giovane Gilippo, ma ciò avviene più per un gesto di saggio pragmatismo del primo marito (che acconsente a un naturale avvicendamento tra generazioni) che non in virtù di una reale comprensione delle ragioni della moglie. Diverso è invece lo scenario che un secolo dopo ci presenta una scrittrice, Margherita Costa, nella sua commedia *Li buffoni*. In ottica nuova, infatti, la protagonista Marmotta, lieta di essere sposa e non interessata al tradimento, è una donna che rivendica il proprio diritto a venire soddisfatta dal marito. Il testo è ricco di allusioni apertamente sessuali (diremmo oggi “profemministe”), che evidentemente avevano suscitato perplessità all’epoca, visto che i versi più espliciti vengono espunti da una seconda edizione della commedia, dimostrando come, all’epoca, il fatto che una donna di ceto alto potesse avere voce in capitolo riguardo alla propria vita coniugale e non essere una semplice pedina nel sistema politico (con le consuete alleanze matrimoniali) gestito dagli uomini, potesse essere giudicato pericoloso. Molto più tranquillizzante doveva risultare l’amore totale e ‘oblativo’ di Filovevia, una delle protagoniste del *Pentimento amoroso* grotiano (qui analizzato da Marta Fumi), che con la propria dedizione riesce persino a ‘convertire’ la violenza del suo innamorato.

Un rapido sguardo d’insieme ai saggi qui raccolti mostra abbastanza bene, crediamo, come in questo numero di *Versants* dedicato al teatro a più di trent’anni di distanza da quello del 1988, convivano felicemente l’indagine rinnovata su quelli che da sempre sono i capisaldi della commedia in volgare (Ariosto, Machiavelli, Ruzante) e la valorizzazione di testi meno noti, ma non per questo trascurabili, nella storia del genere in un connubio che, come in ogni finale di commedia che si rispetti, speriamo fecondo per chi verrà dopo di noi.

