

Storia del teatro  
moderno e contemporaneo

Direzione: Roberto Alonge e Guido Davico Bonino

I  
La nascita del teatro moderno  
Cinquecento-Seicento

II  
Il grande teatro borghese  
Settecento-Ottocento

III  
Avanguardie e utopie del teatro  
Il Novecento

IV  
Duemila trame per gli spettatori di teatro

Storia del teatro  
moderno e contemporaneo

Diretta da Roberto Alonge e Guido Davico Bonino

VOLUME PRIMO  
La nascita del teatro moderno  
Cinquecento-Seicento



Giulio Einaudi editore

Indice

La nascita del teatro moderno  
Cinquecento-Seicento

ROBERTO ALONGE  
La riscoperta rinascimentale del teatro

I  
LA SCENA CORTIGIANA  
1. L'avvicinamento del teatro  
2. Il prototipo francese  
3. La Commedia

II  
LA SCENA VILLANOVA  
1. Niccolò Campitelli e il teatro  
2. Angelo Beolchi degli Orsini  
3. Il teatro di Pietro il Famoso

III  
LA SCENA CORTIGIANA  
1. La commedia  
2. La tragedia  
3. Il dramma

IV  
LA SCENA VILLANOVA  
1. La commedia  
2. La tragedia  
3. Il dramma

1999 98-00-1430-1

1999 98-00-1430-1

pubblicata in un'edizione a tiratura limitata di 1000 esemplari. Per informazioni e per acquistare il libro, scrivere a Giulio Einaudi editore, via Broletto, 15, 10121 Torino. Tel. 011/41711.1

FRANCA ANGELINI

## Barocco italiano

### I. IL PANORAMA.

#### 1. L'arcipelago italiano.

Il teatro italiano del Seicento rappresenta uno di quei campi d'indagine in cui l'occhio moderno, ogni volta che vi si posa, scopre, aggiunge, muove, rimuove. Perché questo teatro, che definiremo barocco, è molto vicino al teatro del xx secolo, almeno nella sua prima metà, per la sua doppia posizione, conservatrice di modelli e strenua contestatrice degli stessi; per il suo carattere sperimentale e la sua posizione in bilico tra pedagogia quindi ideologia e scienza, nel senso galileiano di osservare i fenomeni e di dedurne leggi, e puro piacere dell'intrattenimento ludico, della sorpresa del vedere, della provocazione di sogni e fantasie.

Si pongono perciò ora le basi teoriche del teatro moderno come teatro della rappresentazione, della simulazione, dell'illusione e come luogo di applicazione di nuove tecniche della visione; ma soprattutto come luogo che accoglie ogni fantasia, ogni fantasma della mente, ogni visio-  
ne del mondo nella sua globalità, ogni garanzia di un momentaneo sollievo alla precarietà del mondo, alla crisi delle certezze che il secolo precedente aveva teorizzato intorno alla centralità del mondo e dell'uomo in esso.

La coscienza della crisi dell'umanesimo potenzia l'idea che il teatro rappresenti la condizione umana. Allo splendore della ricerca rinascimentale, che aveva posto l'uomo al centro dell'universo, segue il chiaroscuro di una visione in cui il centro è occupato da quello spazio di illusione e simulazione che si chiama teatro. Tra la fine del xv secolo e gli inizi del xvi esso diviene immagine del mondo, luogo dove gli istrioni conducono la loro recita, doppiando e figurando la recita che nella realtà conducono, senza saperlo, gli uomini. Una recita necessaria, un inganno salutare. Il mondo appare ora come un globo, vuoto al suo centro; tutto da occupare, ma senza certezze, senza un punto su cui orientare quella prospettiva che aveva costituito la maggiore scoperta del teatro umanistico. Da qui i grandi temi del secolo, l'elogio della follia, la ne-

cessità della maschera, il mondo come teatro dove si recita una commedia che è forse niente altro che la ripetizione di un sogno.

La festa è ora gioiosa ma anche inquietante, nella descrizione della macchina che riproduce l'immagine del mondo; come leggiamo nelle cronache di Sansovino, in lode di *Venezia città nobilissima et singolare*:

La Sempiterna, nel celebrare la sua maggiore festa, rappresentò in Canal Grande la macchina del mondo, nel mezzo del quale essendo vacuo, e regalmente adobbato d'oro e di seta, furono 200 elettissime gentildonne, le quali ballando al suono di ben cento strumenti musici, erano tirate dal cemento da polischermi et altri legni<sup>1</sup>.

Singolare descrizione di una festa veneziana del 1564 in cui il mondo è rappresentato come un ordigno rotondo al centro del quale c'è il vuoto, temporaneamente occupato da gentildonne danzanti. Venezia laica celebra così una visione del mondo nuova, oltre l'umanesimo che poneva la figura umana stilizzata e simbolizzata al centro di un universo tutto da esplorare.

Nel capitolo xxix del suo *Elogio della pazzia* (edito nel 1515) Erasmo si chiede:

Se uno, mentre gli attori rappresentano un dramma, tentasse di toglier loro la maschera, per mostrarli agli spettatori con le loro facce vere e naturali, non giusterebbe tutta la rappresentazione? [...] Certo, per opera sua tutte le cose piglierebbero un nuovo aspetto, e chi prima era donna, ora sarebbe uomo, chi poco fa giuocava, subito dopo, vecchio, chi era re poco prima, si rivelerebbe all'improvviso un mascalzone [...] Ma [...] è lecito distruggere quest'inganno? Non si scompiglierebbe tutto il dramma? Poiché è proprio questa illusione, questo trucco a tener incatenati gli spettatori [...] E la vita umana che altro è se non una commedia? In questa gli attori escono in pubblico, celandosi chi sotto una maschera, chi sotto un'altra [...] Tutta la vita non ha alcuna consistenza; ma, tant'è, questa commedia non si può rappresentare altrimenti<sup>2</sup>.

Sono parole che ritroveremo in Shakespeare.

Inizia così il suo corso un'idea fondamentale del periodo manieristico e barocco, che il mondo altro non sia se non un teatro dove ognuno recita una parte e indossa una maschera che, come quella degli attori, si disgiunge dalla vera personalità di chi la indossa. Erasmo assume nel suo *Elogio* la maschera della follia, che consente il discorso ironico, cioè quel discorso «doppio» che afferma e nega contemporaneamente.

Il mondo è un gran teatro dove l'uomo si muove come una marnetta, in uno spettacolo di cui non conosce il senso e la conclusione: «Un

<sup>1</sup> F. SANSOVINO, *Venezia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581, p. 13.

<sup>2</sup> ERASMO DA ROTTERDAM, *Elogio della pazzia*, a cura di T. Fiore, introduzione di D. Cantimori, Einaudi, Torino 1964, p. 25.

*theatrum mundi*», dunque, in cui «gli uomini sono attori, la Fortuna è regista, il cielo spettatore»<sup>1</sup>.

Non è dunque un caso se il teatro di Shakespeare si chiamerà *Globe Theatre* (1599). Sull'edificio erano scolpite le parole: «Totus mundus agit histrionem», che ritroviamo nel monologo di Jaques in *As You Like It* («Come vi piace»): «Tutto il mondo è un palcoscenico...» (II, 7). Mentre, con un gioco di specchi, Amleto evoca, nel suo parlar per metafora, l'immagine di Ercole che porta il globo terrestre, simbolo del teatro shakespeariano<sup>4</sup>. E l'italiano cardinale Giovanni Delfino, nella sua *Cleopatra*:

CORO A gl'immortali dèi perpetua scena  
è il mortal mondo nostro  
e i giuochi in lui sono gli umani errori.  
Di nuovi drammi è ognor la vita piena  
e in questo oscuro chioostro  
delle favole noi siamo gli attori.  
Nel teatro terreno  
di raro sta diviso  
dal mesto pianto il riso [...].  
Gli atti diversi son, gli affetti vari  
degli stolti mortali  
e le scene divide a lor la Sorte.

(IV, 5).

Sono metafore rintracciabili in tutta la produzione letteraria, oltre che nelle idee di teatro dell'epoca.

Il poema epico e il nascente romanzo organizzano i loro spazi labirintici come su un palcoscenico, dove hanno luogo gli incontri, gli scontri, i duelli, le morti: il racconto si fa metafora della vita e la vita metafora del sogno, attraversando il quale raggiunge il suo contrario, la morte.

Ora al termine «teatro» si aggiunge una nuova significazione: dopo quella che, alla metà del XVI secolo, aveva assorbito e reso funzionale l'arte della memoria, un'arte che si apprende organizzando il sapere in modo visivamente percepibile, per caselle e gradi. Come nell'*Idea del teatro* di Giulio Camillo (1550)<sup>6</sup>, una griglia classificatoria visualizzata

<sup>1</sup> E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Franke, Bern 1948 [trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992, p. 161: al tema sono dedicate le pp. 158-64].

<sup>4</sup> Quando Pirandello, nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, inventerà una casa di produzione cinematografica, la chiamerà Kosmogroph, citando forse il gran teatro barocco, ma con ironia.

<sup>5</sup> G. DELFINO, *La Cleopatra*, a cura di M. Sarnelli, Quid, Santa Marinella 1994.

<sup>6</sup> G. CAMILLO, *L'idea del teatro*, Firenze 1550. Pubblicato recentemente a cura di L. Bolzoni, Sellerio, Palermo 1991.

in 49 caselle e sette gradi, che costituisce un modello di costruzione ed esercizio della memoria, secondo una tecnica simile a quella dell'improvvisazione nella Commedia dell'Arte, che assume il teatro come mezzo per ricomporre «l'antico legame tra la sapienza e l'eloquenza». Ora il teatro significa anche e soprattutto immagine del mondo; *theatrum vitae* dunque, ma anche *theatrum mortis*, due opposti conviventi qui, come convivono tensioni dialettiche che elogiano la contraddizione, l'ambiguità, la difficoltà della risposta univoca; il secolo scopre - e ampiamente utilizza - la centralità del numero due come numero della scissione e della perdita dell'unità originaria (tra uomo e natura, tra figlio e madre, tra ragione e passione, tra padre e figlio).

Strappato in anni recenti ai pregiudizi di cui ha sofferto il profilo letterario del secolo e in più al pregiudizio di cui tutt'ora soffre l'idea che quello teatrale sia un sapere marginale, oggi al teatro italiano del Seicento vengono riconosciuti i suoi molti meriti. Dove manca la presenza di una grande personalità totalizzante come quella che illustra Inghilterra Francia e Spagna; ma accoglie i contributi di molte voci, scarsamente specializzate e invece - nella grande tradizione italiana - accorate a molti esperimenti e molte parziali specializzazioni: dalla recita alla scrittura, dall'allestimento di spettacoli e feste religiose e laiche, agli studi per la scenografia e le macchine per meravigliose visioni. Pensiamo evidentemente a Gian Lorenzo Bernini per l'incrocio tra pittura scultura scenografia o a Giovan Battista Andreini per le sue qualità di attore-scrittore e per la fusione dei generi letterari e la smodata libertà che i suoi testi documentano (una fantasia che si inoltra molto nella profondità delle pulsioni e delle fantasie). I numerosi uomini di teatro del secolo operano in varie città, nei vari modi dello spettacolo di corte, di accademia, di piazza, nelle varie corde di generi tradizionali e di generi totalmente inventati, come il dramma pastorale e il melodramma. Nel segno della mescolanza, dell'intersezione, della manieristica citazione rivista e rinnovata (in un atteggiamento che va ben oltre lo specifico periodo della pittura compreso nel termine di manierismo).

Nel segno della miscela tra sacro e profano, tragico e comico, antico e moderno che nel teatro significa miscela di attore e autore, professionista e dilettante, letterato e uomo di pratiche spettacolari e di sperimentazioni tecniche. Entro paradigmi maggiori, i grandi temi che unificano le tensioni del secolo prima che ogni manifestazione trovi e ritrovi la sua specificità. Secolo teatrale dunque, quello italiano, che non presenta un profilo unitario, un continente, ma si snoda in isole e arci-

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 21 e 33.

pelaghi; percorso da canali e dighe, da sbarramenti ideologici e anarchie inventive, da una perenne consumazione del passato nella invenzione del presente (che lo continua assorbendolo); in altri termini, nella fondazione del moderno dall'elaborazione di una cultura antica classica-pagana che si incontra e fonde con quella attuale cristiano-cattolica.

Rintracciato qualche elemento di specificità del Seicento teatrale italiano, va subito detto però che altrettanti sono i temi in comune con la contemporanea produzione europea. Come subito vedremo, il nostro teatro va analizzato, nel panorama, tra identità e differenze, in una circolazione che i viaggi dei comici dell'arte e l'editoria in alcuni casi molto produttiva rendono ben praticabile in Europa, vero palcoscenico del secolo.

## 2. I luoghi: la piazza.

Alla fine del Rinascimento, l'immagine del teatro assorbe quella della vita. Il mito rinascimentale della città e in essa della piazza come luogo emblematico del potere signorile - una piazza spesso circolare come il mondo - trovano nello spazio del teatro la loro immagine simbolica; un teatro, anch'esso circolare come quelli classici ora teorizzati, idealizzati e talvolta costruiti.

La crisi dell'ottimismo umanistico sottrae all'uomo la funzione di misura di tutte le cose, lo relega al ruolo fantasmatico di una maschera e interpreta la sua instabilità, i suoi dubbi, come frutto di una confusione e di un'osmosi tra sogno e realtà.

La vita è sogno: questa convinzione motiva la visione del mondo come un teatro, di cui la piazza di città è palcoscenico. Nella *Vida es sueño* di Pedro Calderón de la Barca il principe Sigismondo, prigioniero, parla in sogno e indica, con l'espressione «piazza del teatro del mondo», il vasto mondo della realtà: «Esca nella vasta piazza del gran teatro del mondo questo valore senza pari», si legge<sup>8</sup>.

La piazza è, dei luoghi immaginari evocati dal *theatrum mundi*, la più vicina alla realtà e perciò diviene il centro di un teatro che, in piccolo, doppia la rappresentazione di quanto si svolge nel grande palcoscenico del mondo<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*, II, 18, in E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur* cit., trad. it. p. 162.

<sup>9</sup> Il termine *piazza* resta ad indicare, nel gergo delle compagnie comiche sino ai nostri giorni, il luogo dove si svolgono le *tourneés*.

Leggiamo, nei *Dialoghi* di Torquato Tasso, l'apparizione della città come luogo in cui si rende visibile la commedia della vita, recitata dagli uomini come se fossero attori:

quando prima vidi Ferrara: e mi parve che tutta la città fosse una meravigliosa e non più veduta scena dipinta, e luminosa e piena di mille forme e di mille apparenze, e l'azioni di quel tempo simili a quelle che son rappresentate ne' teatri con varie lingue e con vari interlocutori; e non bastandomi d'esser diventato spettatore, volli diventare un di quelli ch'eran parte de la commedia, e mescolarmi con gli altri<sup>10</sup>.

Qui la visione è, a un tempo, della città e del teatro, ora luogo di simulazione, insieme alle corti, dove tutti sono a un tempo pubblico e attore. Nasce, nel segno di questa metafora, il teatro moderno, cosciente dell'illusione della scena e della sua funzione di metafora della realtà; cosciente delle due operazioni del vedere e dell'esser visto che la scena comporta e infine cosciente della rapidità di questa apparizione e della fugace presenza della vita umana sia nel teatro sia nel palcoscenico del mondo. Cosciente, in altri termini, del valore sostitutivo della rappresentazione, sempre mezzo per presentare un'assenza, figura di una realtà che non c'è<sup>11</sup>.

La scena, chiusa e controllata, della corte e dei teatri, e la scena aperta e libera della piazza e della festa sono due manifestazioni che procedono insieme. Al mondo concepito come «confuso labirinto» e «labirinto incantato» si accompagna quello della «gran piazza», del luogo cioè in cui tutti si mostrano, guardano e sono guardati e in cui quanto accade «si viene a sapere»<sup>12</sup>.

La piazza diviene il luogo privilegiato della festa: nelle entrate e nei cortei è la stessa corte che si mostra come oggetto di culto, a sua volta guardando i tornei e le prove di abilità dei numeri teatrali; ma anche chi guarda entra nel gioco della festa, che elegge ad attori sia l'oggetto che il soggetto del guardare. Così si crea la festa barocca che consiste nella messinscena della meraviglia, sostenuta da una struttura retorica, in «quella sorta di festa di linguaggi che è la metafora»<sup>13</sup>.

Universalismo del teatro del mondo e mondanità della professione

<sup>10</sup> T. TASSO, *Il Giusticia o vero de le maschere*, in *id.*, *Dialoghi*, a cura di E. Raimondi, Sansoni, Firenze 1958, vol. II/2, p. 675. Una schedatura delle immagini nella letteratura e iconografia italiane in M. COSTANZO, *Il «Gran Teatro del mondo»*, Scheiwiller, Milano 1964.

<sup>11</sup> Cfr. E. AUERBACH, *Figura. Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1967, p. 174.

<sup>12</sup> Si veda, sulla metafora della «gran piazza», J. A. MARAVALLI, *La cultura del Barocco. Analisi de una estructura histórica*, Ariel, Sant Joan Despi (Barcelona) 1975 [trad. it. *La cultura del Barocco. Analisi di una struttura storica*, il Mulino, Bologna 1985, p. 253].

<sup>13</sup> F. CRUCIANI, *Per lo studio del teatro rinascimentale: la festa*, in «Biblioteca teatrale», II (1972), n. 5, p. 16.

del teatro nascono insieme. Ed è ancora la piazza ad ospitare quegli istroni marginali e girovaghi che sono i ciarlatani nella sezione del libro-inventario dedicato da Tommaso Garzoni ai mestieri e professioni e intitolato appunto *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585).

Qui la piazza reale appare come «scorcio di ribalta scenica»<sup>14</sup>, in una descrizione diversa ma complementare a quella di Tasso, nella quale a occupare lo spazio della recita nella città non è il malinconico poeta ma sono i veri ciarlatani e girovaghi del vero teatro:

Ma chi vuol raccontar minutamente tutti i modi e tutte le maniere che adopranò i cerretani per far bezzi [soldi], avrà preso da fare assai. Basta, per toccarne qualcuna, che da un canto della piazza tu vedi il nostro galante Fortunato insieme con Fritata cacciar carotte [raccontar frodole] e trattenere la brigata ogni sera dalle vintidue fino alle vintiquattro ore di giorno, finger novelle, trovare istorie, formar dialoghi, far caleselle [giochi di destrezza], cantare all'improvviso, corrucchiarsi insieme, far la pace, morir dalle risa<sup>15</sup>.

Il teatro vivrà nello scarto tra la visione universalistica di una generale finzione e la realtà particolare di una professione, quella dell'attore, da controllare e da tenere ai margini della città<sup>16</sup>. Il luogo cui la piazza rimanda è dunque il palcoscenico, ora designabile come il luogo della finzione, dove l'attore di professione esercita il suo mestiere, ben cosciente della precarietà della sua condizione, ai margini della città e in bilico tra vita e morte.

Agli inizi del XVII secolo Francesco Andreini, della eccellente Compagnia dei Gelosi, indossati gli abiti del Capitano Spavento, compie una serie di evoluzioni dialogiche col servo Trappola esaltando le sue gloriose gesta nel «gran teatro del mondo». In questo spazio immaginario, l'attore costruisce, con metafore continuate, il mondo dell'agire fantastico, che si nutre di eccessi, inverosimiglianze, contrasti verbali, tra i quali è fondamentale la gioiosa convivenza con la propria ombra, compagna, amante, nemica-amica, la Morte:

Io, fra tanto, entrando nel gran teatro del Mondo e dandomi una occhiata intorno, tirai un colpo di Falce tanto grande e con tanto furore, che con esso uccisi la terza parte de gli uomini del Mondo, e se la Morte prestamente non correva a tenermi il braccio col secondo colpo io uccidevo il genere umano<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> F. MAROTTI e G. ROMELI, *La professione del teatro*, Bulzoni, Roma 1991 (secondo volume di *La commedia dell'arte e la società barocca*), p. 7.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>16</sup> Un titolo simile ha un'opera del Barocco spagnolo di C. SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza Universal de todas ciencias y artes*, Perpignan 1630, dedicato però alla scienza e alle arti.

<sup>17</sup> F. MAROTTI e G. ROMELI, *La professione del teatro cit.*, p. 261.

Quindi, salutata la Morte, l'attore, pienamente identificato con la sua maschera, resta solo «su la Piazza universal del Mondo» che, come abbiamo visto, altro non è se non la piazza del teatro cioè il palcoscenico.

### 3. *Il gran teatro del mondo.*

La metafora, l'allegoria, il simbolo significano, nel teatro barocco, le visioni di un mondo in cui Dio tende ad appartarsi per lasciare ampio spazio all'universo fisico, fatto a sua immagine; un'immagine occupata da illusorie viste e chimere, una babele di lingue e visioni, una galleria di fantasmi, che occupano e illudono la mente e gli occhi di chi guarda. Siamo ora in grado di valutare l'estensione e la profondità della metafora del gran teatro del mondo, adottata dalla cultura europea a partire dalla classicità greco-romana e cristiana, pienamente svolta e portata al suo compimento nel XVII secolo<sup>18</sup>.

Leggiamo *El gran teatro del mundo* di Pedro Calderón de la Barca, un'auto sacramental del 1635, che mette in scena l'Autore, il Mondo e tutte le classi sociali, dal re al contadino, al povero, alle allegorie della prudenza, della bellezza, ecc. Il Mondo apre il dramma entrando in scena con queste parole: «Chi mai mi chiama | chi da roccioso centro, | di questo globo che mi chiude e cela | mi trae con ala rapida?» E il suo autore risponde come un regista:

È una festa che voglio  
allestire a me stesso, giacché tutto  
fa natura affinché la mia grandezza  
sia manifesta; e se quel che più piace  
è una commedia ben rappresentata  
ed è l'umana vita uno spettacolo,  
sia una commedia quanto  
il cielo oggi vedrà nel tuo teatro.

La metafora teatrale occupa l'intero dramma: autore, teatro, uomo funzionano rispettivamente da regista, da spazio, da attore. Perché «è solo una recita questa vita che ci ospita». La svalutazione della vita si risarcisce con l'esaltazione dello spettacolo. In questo *auto sacramental*

<sup>18</sup> Sul gran teatro del mondo: A. VILANOVA, *El tema del gran teatro del mundo*, in «Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de Barcelona», XXIII (1950), pp. 341-72; J. JACOUOT, *Le théâtre du monde de Shakespeare à Calderón*, in «Revue de Littérature comparée», XXI (1957), pp. 341-72; M. COSTANZO, *I segni del silenzio*, Bulzoni, Roma 1985; L. G. CHRISTIAN, *Theatrum Mundi: The History of an Idea*, New York - London 1987; E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur* cit., trad. it. pp. 158-64.

<sup>19</sup> P. CALDERÓN DE LA BARCA, *Teatro*, a cura di C. Samonà, Garzanti, Milano 1990.

la prospettiva è però quella della danza di morte, che livella i contrasti e alla fine pone tutti, ricchi e poveri, sullo stesso piano.

Nel teatro di Shakespeare tutti i termini della visionarietà barocca sinora enunciati si incontrano: il gran teatro coniuga esempi della vita e figure del teatro, elabora un'eccezionale «macchina di parole», che si serve della macchina scenica e della follia erasmiana per dire la verità; infine usa il teatro come esorcismo contro la morte, in agguato dietro l'apparato delle immagini e delle parole. La convinzione che il mondo sia uno spazio limitato entro il quale gli uomini agiscono con una parte assegnata e immutabile induce Shakespeare a erigere il più straordinario apparato verbale della drammaturgia europea: i suoi personaggi sono sempre in situazione di rappresentanti, in uno spazio che produce altri significati ma che trova la sua unità nella retorica. Nel suo teatro è in primo luogo il verbo a produrre la visione.

Dei temi finora enunciati è sintesi e grande esempio lo *Hamlet*, dove le farneticazioni verbali del protagonista figurano sia la verità delle situazioni che la corte e la ragion di stato vogliono e devono celare, sia l'inarrestabile pulsione del protagonista verso la morte, cioè «il silenzio». Quando Amleto simula la follia, quando conversa col suo finale alter ego, il becchino che estrae dalla terra il teschio del buffone Yorik, non fa che esprimere la gran commedia del mondo, dire la verità, esorcizzare momentaneamente la morte con la forza delle parole assumendo la maschera della follia (non diversamente dalle parole spropositate, i nonsense continui, pronunciati dal Capitano Spavento di Francesco Andreini).

Tra la morte annunciata dall'apparizione dello spettro e la morte raggiunta nel duello finale, sta la scena del teatro, l'incontro di Amleto con gli attori che hanno il compito di rappresentare non solo un evento luttuoso e un perfido inganno della politica e del potere, ma *la morte del padre*, tema che potrebbe essere assunto a specchio della coscienza infelice dell'epoca.

La messinscena del delitto si pone come *mise en abîme* del dramma: «Così il paradigma della messinscena si incontra, infine con lo smascheramento di ogni messinscena nella percezione della vuota drammaturgia della morte. Il terremoto del linguaggio sommerge questo nuovo eroe dell'epoca moderna, eroe della lacuna, della sottrazione di codice, del rifiuto di un ruolo, nel taglio definitivo del silenzio»<sup>20</sup>.

Se dunque le nere ali della morte si nascondono dietro la *performance* dell'attore, dietro le sue farneticazioni verbali e la sua follia, il teatro

<sup>20</sup> A. SERPIERI, *Introduzione a W. SHAKESPEARE, Amleto*, Feltrinelli, Milano 1980, p. 11.

avrà allora un ulteriore compito: quello di rappresentare la speranza, di inventare il *non luogo* dove il mondo alla rovescia esprime la sua visione di un mondo futuro. Ricordiamo che *L'elogio della pazzia* di Erasmo è dedicato a Tommaso Moro, l'autore di *Utopia*; le due opere sono complementari, l'una rimanda all'altra. *Utopia*, il *nessun luogo* dove si rifugia e manifesta quella felicità che non ha corso nei luoghi della realtà, è simmetrica al *topos* del mondo-teatro, abitato dalla follia, la disparità, la morte.

Nel corpus delle opere shakespeariane a *Hamlet* succede *The Tempest*, allo spazio chiuso della malsana corte di Danimarca succede lo spazio aperto di un'isola e di un mare in tempesta. In questo testo-testamento l'isola fuori della geografia ospita gli impensabili miracoli del mago Prospero, con tempeste, naufragi, lampi, tuoni, improvvisi sonni, risvegli, innamoramenti, incoronazioni e rivolte buffonesche: un «mondo alla rovescia», che doppia il vero mondo mostrandocene gli assurdi contorni.

L'utopica isola della *Tempesta* figura le situazioni del mondo reale e prefigura il mondo sognato in cui la giustizia nelle corti e le leggi del cuore possono trionfare. Prospero usa, per questa magia di un mondo creato nella scena dell'isola, i libri della visione e i libri del discorso: da quello alto e retoricamente politico dei re a quello comico-buffonesco dei servi a quello selvaggio di Calibano, che rappresenta un grado zero della parola.

Per il sapiente Prospero il mondo è, oltre che un gran teatro, una grande macchina da indagare, che si può controllare e momentaneamente plasmare mediante la magia. Nella sua isola, esemplare luogo di proiezioni utopistiche che avrà grande fortuna sino ai nostri giorni, il mondo vive in un momentaneo sonno, interamente occupato dai segni della volontà del suo creatore.

#### 4. La macchina e le nuvole.

Questi temi – fuori d'Italia – sono contenuti nella grande invenzione metateatrale dell'*Illusion comique* di Corneille: qui un mago crea l'illusione di un teatro dove attori recitano le parti assegnate; il miracolo è anzitutto verbale, e si deve all'oratoria, alla capacità del mago di metaforizzare le immagini del mondo, nonché di convincere ed educare. L'oratoria contiene la prima magia, destinata ad essere visibile grazie allo strumento principe dell'illusione, la macchina, che costruisce l'identità perfetta tra mondo e teatro<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Si veda, su questo testo di P. Corneille, M. FUMAROLI, *Eroi e oratori*, il Mulino, Bologna 1990, pp. 105-36.

Se la magia del teatro è finzione senza inganno, questa, della visione capace di educare sorprendendo quindi dilettaando, è la sua seconda magia. Perciò, nell'analogia sempre più perfetta tra mondo e teatro, occupa un rango fondamentale, accanto all'attore, l'altro protagonista del teatro barocco, cioè la macchina.

Macchina scenica, frutto specialmente dell'ingegno italiano da Leonardo a Galilei, che sostiene e crea l'illusione della scena. Perché, se il palcoscenico deve perfezionare la sua analogia col mondo, dovrà anche sfidarlo nei suoi momenti eccezionali, quando il fiume straripa, l'incendio divora, la notte cede al giorno, l'uomo si sottopone alla metamorfosi che il tempo opera su di lui.

L'avventura della macchina è raccontata soprattutto dal Bernini, coi suoi spettacoli meravigliosi che inducevano il pubblico a fuggire dal teatro tanto la simulazione del disastro era perfetta<sup>22</sup>, e da Nicola Sabbatini, colui che consegnò ai posteri la tecnica di questa arte del costruire le meraviglie sceniche nel volume intitolato *Pratica di fabbricar scene e macchine ne' teatri* (1637 e 1638, libri I e II).

In Italia, la metafora del gran teatro del mondo significa anche arte del fabbricare il mondo in scena mediante macchine, nelle quali festa, struttura retorica della visione, onnipotenza della scena, cioè immaginario realizzato, trovano la loro sintesi<sup>23</sup>. L'uso delle macchine si celebra nelle cerimonie e nelle feste, e appaga il desiderio del «meraviglioso» da cui scrittori pittori e architetti sono mossi. La prima operazione consiste nella trasformazione in teatro del luogo, dapprima un palazzo nobiliare: la seconda di ingrandire lo spazio scenico con la prospettiva, secondo la descrizione dello spettacolo inaugurale di una sala degli Uffizi nel 1585, scenografo il Buontalenti: nella tela di fondo si vedevano «le più singolari fabbriche, e piazze della nostra città, e nel meraviglioso sfondato in lontananza scorgeasi lo continuo passare e ripassare, che faceva gran copia di gente in qua, in là, chi a cavallo, chi a piede»<sup>24</sup>. Il teatro barocco è soprattutto teatro di visione, ottenuta mediante macchine che illudono, facendo credere vero ciò che è falso.

Sono le basi del cosiddetto «teatro all'italiana», con scena frontale

<sup>22</sup> La stessa cosa successe secoli dopo, quando il pubblico vide per la prima volta al cinema un treno che correva verso di lui. È in epoca barocca e poi tra Otto e Novecento che la macchina ebbe una funzione estetica oltre o anziché quella utilitaria.

<sup>23</sup> Si veda, su questi temi e personaggi, F. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e la sorpresa del vedere*, in S. CARANDINI (a cura di), *Il valore del falso*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 145-57 e in, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI. Teatro, musica, tradizione dei classici, Einaudi, Torino 1986, pp. 99-105.

<sup>24</sup> Questa testimonianza, di Filippo Baldinucci, si legge in A. PINELLI, *I teatri, lo spazio dello spettacolo dal teatro umanistico al teatro dell'opera*, Sansoni, Firenze 1973, pp. 53-56.

e, mediante la prospettiva, simulazione di uno spazio ingrandito, costruito su un punto centrale fissato dall'occhio del principe (fino al «palco reale» dei teatri d'opera). L'invenzione di macchine sceniche nell'epoca barocca potenzia questo tipo di illusione, riuscendo a simulare anche la pioggia, l'incendio, il volo, lo straripamento dei fiumi.

Bernini va oltre, simulando nella scena un'altra scena con un altro pubblico, posto frontalmente al pubblico vero; e anche di questo si possono trovare esempi moderni, per esempio nel teatro di Ronconi. Ma, dal punto di vista teorico, è forse utile ricordare la caratterizzazione del secolo nei due movimenti della *dispersione* e della *riunione*, dovuta a Jean Rousset, secondo il quale l'architettura barocca «sviluppa sotto l'occhio dello spettatore un tragitto che lo conduce dinamicamente dal molteplice all'uno, dall'instabile allo stabile (e viceversa) in una metamorfosi vissuta attraverso le strutture stesse della composizione»<sup>25</sup>.

Lo «sdoppiamento» del teatro, mostrando le sue strutture prima diverse poi riunite nella visione, sta in questo schema, che vale anche a motivare il potenziale carattere «metateatrale» di tutto il teatro barocco, nella maschera, nel passaggio da attore a personaggio, nella recita entro la recita pensando soprattutto a Shakespeare ma anche in Italia al Bernini. *I due Covielli* vengono ricordati dallo Chantelou come risultato di una disputa tra Bernini e suo fratello Luigi, scultore:

Egli [Bernini] ha raccontato [...] di quella in cui fece vedere un pubblico di là del palco, come se ci fossero state due rappresentazioni; ha narrato della discussione che fingeva di tenere tra lui e suo fratello sul fatto che c'erano due teatri invece di uno, e la conclusione che perciò non tutti avrebbero potuto vedere, né sentire, la commedia; che essi allora si misero d'accordo che ognuno di loro due avrebbe fatto la rappresentazione separatamente, che una delle due rappresentazioni era finta; che nel mentre lui rappresentava la sua commedia, si sentivano dei finti scoppi di risa che facevano gli spettatori dell'altra parte, come se essi avessero visto e sentito qualcosa di assai divertente; che tutto era accomodato in modo che l'artificio vi era talmente nascosto da sembrare tutto vero»<sup>26</sup>.

Un altro testo attribuito a Gian Lorenzo Bernini mostra come uno dei punti di maggior sapienza illusionistica consistesse nella simulazione del cielo e delle nuvole, che pretende una costruzione di macchine sofisticate. Si tratta del manoscritto conservato alla nazionale di Parigi (2082 e 2083 dei Mss. Italiens), pubblicato da Cesare d'Onofrio col titolo *Fontana di Trevi*<sup>27</sup>, in cui l'azione si basa sul desiderio del giovane

<sup>25</sup> J. ROUSSET, *Le baroque français*, in «Studi francesi», VIII (1964), n. 21 (supplemento), p. 56.

<sup>26</sup> P. FRÉAT DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernini en France*, manoscritto inedito pubblicato da L. Lalande, Paris 1662 [trad. it. *Bernini in Francia*, a cura di S. Bottari, Edizioni della Bussola, Roma 1946].

<sup>27</sup> Staderini, Roma 1963; recentemente pubblicato col titolo *L'impressario* da M. Ciavolella,

Alidoro di vedere come Graziano, scenografo e maestro di prodigi scenici, costruisce macchine per le nuvole: «LACCACCIA S'ha da fa nugole? ZANNI Nugole, nugole» (II, 1).

L'apparizione della nuvola è momento centrale sia della festa laica sia del teatro dei gesuiti, per il suo evidente valore simbolico. Vediamo come un testimone descrive, in una delle feste allestite a Parma nel 1628 per le nozze tra Odoardo Farnese e Margherita de' Medici, l'apparizione del torneo di Mercurio e Marte:

Ecco a poco discendere dal cielo una gran nube, la quale aprendosi nel mezzo e dilatandosi dalle parti in sembianze di theatro, mostrava le sue esteriori estremità per la condensazione de' vapori colorate di bigio fosco, l'intieriore concava superficie colorata come d'oro scintillante, per lo riflesso de' raggi d'un gran pianeta, risplendente sulla fronte d'un venerando vecchio, che stringeva colla sinistra un'elevata falce e colla destra un pargoletto preso per divorarlo».

«Con l'invenzione della macchina della nuvola che si trasforma in sembianze di teatro - commenta Roberto Ciancarrelli - vengono a essere celebrati gli straordinari prodigi degli artifici della metafora, tra scegliendo, nella graduatoria delle immagini retoriche, quella che rappresenta la più insistita e ossessiva epitome del lessico e della cultura barocca: il teatro»<sup>28</sup>.

La nuvola è il punto ultimo verso il traguardo illusionista, secondo gli studi di Hubert Damisch raccolti in *Teoria della nuvola*, che insegue questo tema nella pittura, dal *trompe l'œil* di Correggio in poi, e nelle messinscena, dalle feste religiose e parate popolari del Medioevo in poi: «L'utilizzazione della nuvola con fini spettacolari deve intendersi nel senso non soltanto simbolico o discorsivo ma anche spettacolare»<sup>29</sup>; questo darà i suoi maggiori frutti nel teatro barocco, teatro di stupori visivi e di sorpresa continua, nelle sue varie versioni cortigiane e laiche o pure religiose.

La presenza di straordinari inventori di macchine e di scenografi caratterizza il Barocco teatrale italiano: oltre a Bernini, Bernardo Buon-talenti, Alfonso e Giulio Parigi, Giovanni Battista Aleotti, Francesco Guiti, Alfonso Rivarola detto il Chenda, Agnolo Sostegni (specialista nel creare il «tremoto»), Bartolomeo Bongiani.

Salerno editore, Roma s.d.; i due titoli sono incongrui rispetto al testo, dove si tratta piuttosto di un'illusione comica.

<sup>28</sup> M. BUTTIGLI, *Descrizione dell'appunto fatto per onore la prima e solenne entrata in Parma della serenissima principessa Margherita di Toscana*, Vioti, Parma 1629, pp. 339-40.

<sup>29</sup> R. CIANCARELLI, *Il progetto di una festa barocca*, Bulzoni, Roma 1985, p. 15.

<sup>30</sup> H. DAMISCH, *Théorie du nuage de Giotto à Cézanne: pour une histoire de la peinture*, Seuil, Paris 1972 [trad. it. *Teoria della nuvola*, Costa & Nolan, Genova 1984, p. 105].

Molti di loro passano da una corte italiana all'altra, altri sono chiamati in corti straniere, come Buontalenti e Bernini a Parigi, accompagnando attori e compagnie comiche in quell'esilio che caratterizzerà anche in seguito il teatro italiano: Goldoni a Parigi, Metastasio a Vienna, ecc.

### 5. *Sacro e profano, dei ed eroi.*

Il Seicento mostra sempre due aspetti della rappresentazione, quello rituale, figurale e sacro, di esaltazione del potere politico nelle cerimonie religiose e laiche, e quello di finzione, illusione, intrattenimento ludico praticato dagli attori-autori professionisti.

Questi due aspetti convivono in una perenne tensione che impegna tutte le componenti della società intellettuale: fra trasgressione del teatro e moderazione della Chiesa, attenta osservatrice dei caratteri peculiari del teatro e dei modi in cui avviene la sua fascinazione, il rapimento della vista e dei sensi di fronte allo spettacolo di «giuochi, danze, balli, feste, maschere, caccie di tori, commedie e altre rappresentazioni vane»<sup>31</sup>.

Quello del teatro è peccato specialmente della vista, come sottolineano i polemisti ecclesiastici nel corso del secolo:

Sono commedie immorali quelle che mettono in scena apertamente azioni assai vergognose [...] che servono a riprodurre l'amore vencero in forma di danza, di canto o di parole [...]. Dirai: non sono cose immorali e disoneste perché si tratta di finzioni. E allora non si chiamano immorali i quadri, se rappresentano femmine mescolate a maschi [...]. Se dalla scena deriva l'oscenità e dalle commedie la più sfrontata spudoratezza, chi potrebbe non chiamare oscene la scena e le commedie? [...] Oserci dire che sia peggio questa finzione del peccato reale, perché è assai più delittuoso insegnare il male che farlo»<sup>32</sup>.

Alla fine del secolo, Paolo Segneri attacca la commedia attribuendole tre tipi di maleficio, quello amatorio, quello ostile e quello «sonnifero»<sup>33</sup>, e contro tale maleficio la stessa Chiesa si impegna a produrre teatro, attribuendogli quella funzione pedagogica che i futuri riformatori non smentiranno, fino a Goldoni e oltre.

Mescolare dunque l'utile al dolce per educare il popolo fanciullo è l'imperativo del teatro religioso. Ma anche il teatro laico esegue il precetto di mescolare sacro e profano, a partire dalla mai smentita eredità

<sup>31</sup> F. AREAS, *Profitto spirituale* (1602), in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma 1969 (primo volume di *La commedia dell'arte e la società barocca*), pp. 128-29.

<sup>32</sup> F. M. DEL MONACO, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis ponemensis* (1621), così tradotto *ibid.*, pp. 206-7.

<sup>33</sup> P. SEGNERI, *Il Cristiano istruito nella sua legge* (1686), *ibid.*, p. 290.

classica, da travestire, modernizzare o fondere con i nuovi eroi del mondo barocco.

Il pantheon delle divinità cristiane assume senza scandalo nuovi nomi: Giove, Diana, Apollo, Proserpina, con una vitale allusione alla mitologia greco-latina come mitologia di fondazione dell'immaginario moderno. Ogni genere teatrale riconquista le sue divinità: la pastorale si svolge sotto il segno di Pan, di Venere che lancia strali amorosi, di Diana che li intercetta; Narciso che si specchia diventa un'immagine della pittura e della psicologia amorosa (si veda *Amor nello specchio* di Giovan Battista Andreini); Arianna disegna percorsi labirintici come percorsi di iniziazione eseguiti a passo di danza; Dafne è l'esempio della metamorfosi costante cui gli umani sono sottoposti dalle bizzarrie del destino o fato o Provvidenza; e quella della metamorfosi è la situazione ricorrente nei primi melodrammi della Camerata dei Bardi. Proserpina e il suo sposo rappresentano la speranza umana di accettare la morte e la dura legge della sparizione, con Orfeo che la supera con la poesia e la musica; Tiresia annuncia i destini; Apollo presiede alla parola poetica e alla musica. Gli dèi antichi convivono con il Dio cristiano e cattolico, in un'opera di fusione che consente di non rinnegare la cultura classica che ha fondato il Rinascimento italiano (raramente la Chiesa vi si oppone); evidente nella pittura, tale fusione è presente anche nella letteratura e nel teatro, nell'attualizzazione del mondo antico e nella sua cristianizzazione.

Mondo barocco e mondo classico vivono in fraterna opposizione, spesso fusi e uniti nella finalità di costruire il nuovo con l'antico. La fusione classico-cristiano si proietta su uno dei conflitti centrali della nuova drammaturgia: quello tra la capricciosa presenza movimentata e imprevedibile della Fortuna e l'immobile, giusta e imm modificabile legge della Provvidenza. Il nuovo genere del secolo, la favola pastorale, oltre a inventare il paesaggio ideale del «luogo ameno», disegna (sviluppano le fughe e gli inseguimenti nel labirinto dei boschi nel poema epico soprattutto aristotresco) la grande metafora dell'insondabilità del progetto divino negli amori mal assortiti che alla fine si ricompongono nella celebrazione del matrimonio. Destinata ad essere rappresentata in occasione di nobili nozze, la favola pastorale resta dunque il genere che meglio rappresenta il Seicento, sia perché totalmente nuovo e perché col secolo si esaurisce, sia perché idoneo a svolgere i temi ideologici del secolo, travestiti e simbolizzati in quella elegante fusione di antico e moderno che i nomi degli dèi evocano, trasferiti in favole sostenute da nuovi eroi, che attraversano il tragico per concludere ottimisticamente la vicenda col matrimonio. E nella favola vengono simbolizzati i conflitti reali della so-

cietà, tra alto e basso (i personaggi comici dei servi), tra l'imperativo a conservare e ossequiare i valori costituiti e l'impulso vitale a cambiare, secondo quanto fanno molte ninfe perverse, come Corisca nel *Pastor fido*.

#### 6. *Don Giovanni*.

La grande invenzione - o reinvenzione - del secolo è certo la figura di don Giovanni, a proposito della quale Jean Rousset ha potuto parlare di un nuovo « mito »<sup>34</sup>. Degli eroi barocchi (il picaro, il nobile, il catolico, il protestante, il libertino)<sup>35</sup>, don Giovanni mostra le attitudini ricorrenti: instabilità, incostanza, culto del movimento e dello spostamento, sfida al caso, alla divinità, all'autorità.

Don Giovanni è colui che si maschera (essere sincero non è il colmo della non sincerità?), che vive su un palcoscenico senza identificarsi in nessuno dei suoi ruoli (figlio o nipote, padrone, suddito), o meglio sostenendoli tutti; che vive di quanto incontra e vede (si innamora a prima vista), che pur esaltando il principio della libertà tuttavia non può che sottostare alla legge della ripetizione; mosso da un'energia vitalistica che sembra divorarlo (come il fuoco che alla fine lo brucia), non può che correre verso la morte.

Intorno a questa figura - doppiata dal servo - si rappresentano i grandi temi dell'antropologia barocca, nella tensione dei contrari che la caratterizza: vita/morte, mobile/immobile, fedeltà/infedeltà, realtà/apparenza. Attraverso questa figura che diventa un mito e attraversa i secoli, dall'antica leggenda ai canovacci della Commedia dell'Arte a Molière a Goldoni a Da Ponte al grande saggio di Kierkegaard che vede nell'incontro con Mozart rappresentato lo spirito della musica, possiamo tentare una radiografia dell'eroe barocco, nei seguenti punti che caratterizzano l'atteggiamento mentale del secolo, specialmente nell'espressione teatrale:

- a) la metamorfosi, la trasformazione continua, che rivela l'essenza del trasformato e poi ne dissolve il senso;
- b) la necessità dunque del travestimento, che dà corpo e voce alla continua metamorfosi, perché crea identità molteplici;
- c) l'illusione, l'inganno, l'equivoco conseguente all'errore del travestimento, proiezione ultima dell'errore stesso del vivere, in un mondo in cui sogno e realtà continuamente si confondono;

<sup>34</sup> Cfr. J. ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Colin, Paris 1978 [trad. it. *Il mito di Don Giovanni*, Pratiche, Parma 1980].

<sup>35</sup> Cfr. J.-F. MAILLARD, *Essai sur l'esprit du baroque*, Nizet, Paris 1973, p. 17.

d) lo sdoppiamento e il suo contrario, conseguenti all'incertezza dell'identità;

e) l'ostentazione, lo smodato valore dell'apparire, atteggiamento provocatorio del mostrarsi esageratamente, che Rousset sintetizza nell'immagine del pavone (pavoneggiarsi);

f) la maschera e la follia;

g) l'esaltazione del movimento e del rispecchiamento nello specchio o nell'acqua;

h) l'abolizione dell'antitesi dentro/fuori che secondo Jean Starobinski riconcilia essere e apparire<sup>36</sup>, con il primato dell'apparire;

i) la supremazia dell'uomo-attore nel gioco continuo della dissimulazione e simulazione, con preferenza del personaggio (della maschera) sull'uomo;

l) il tema dell'ipocrisia (da Tartufo al dialogo tra don Giovanni e il padre), che è sotterraneamente sempre presente.

Sono tutti motivi che conducono il Barocco al teatro, alla teatralizzazione dell'universo (con lo sdoppiamento del teatro nel teatro) nelle due linee dello scientifico o tecnico e del magico (la magia e le sue figure sono componenti essenziali di questo teatro).

Questi elementi sono pressoché tutti presenti in don Giovanni, l'eroe-antieroe barocco per eccellenza; a proposito del quale si può parlare di « mito » (mito storico e moderno), di una figura che condensa in sé valori assoluti; e il valore fondamentale, quello di porre in campo il conflitto tra umano e sovrumano, morte e vita, piacere e dolore, colpa e punizione, destino e libero arbitrio.

Mito moderno perché « fondato sulla morte, sulla presenza attiva della *statua animata*, vero protagonista del dramma e tramite con l'aldilà, agente del legame con il sacro », come argomenta Rousset<sup>37</sup>, il quale individua in tale mito le invarianti (il morto, il convito, il gruppo femminile, l'eroe attore-improvvisatore) e le varianti, derivate dalle varie forme che il racconto ha assunto nel corso dei secoli e fino a noi.

Alle origini, il racconto parla di un giovane scapestrato che, passeggiando in un cimitero, colpisce il morto con il piede e provocatoriamente lo insulta e lo invita a cena. Passa il tempo e, durante un banchetto, quasi sempre di nozze, del protagonista o di altri, il morto si presenta per portare con sé il giovane; il che avviene durante il banchetto, o - in altre versioni - in un successivo invito a cena. Il nucleo primitivo pone a

<sup>36</sup> Si veda *L'œil vivant*, Gallimard, Paris 1961.

<sup>37</sup> J. ROUSSET, *Le mythe de Don Juan* cit., trad. it. p. 5.

contrasto vita e morte (giovinanza e vecchiaia), piacere e colpa, convito e morte, in una sintesi che rimanda ad altri miti, ora «attualizzati» in un percorso narrativo continuamente variabile, come avviene in tutti i miti.

Il «mito paradossale» del don Giovanni passa dalla leggenda al teatro grazie al *Burlador de Sevilla* (1630) di Tirso de Molina, che dà alla leggenda un'impronta comica, parodica, burlesca, esemplarmente intrecciata al suo contrario, il tono lugubre, cupo, tragico di un percorso di esperienza che ben si presta a rappresentare il percorso dell'esperienza che l'uomo fa del mondo. Ma la straordinaria diffusione di tale mito si deve anche alla Commedia dell'Arte, influente fino a Molière e oltre. I canovacci e i vari tipi di testi teatrali, pubblicati per primi nel senso di un percorso mitico da Giovanni Macchia<sup>38</sup> (*L'ateista fulminato*, *Il convitato di pietra* - nelle sue varie versioni - *L'empio punito*), mostrano la consonanza del personaggio con l'eroe negativo barocco, eroe della variazione e trasformazione che tuttavia si vota alla ripetizione dello stesso gesto di seduzione e di abbandono, di piacere e morte.

In questo percorso delle ripetizioni, l'ateo tenacissimo diventa un antieroe, un personaggio negativo dotato però di tratti eroici: strenua resistenza al pentimento, coerenza nel male, in una pratica del mondo aristocratica, che tuttavia capovolge i valori aristocratici dell'onore (quindi riaffermandoli). Da questo, alcune invarianti: la fede nella versione opposta della miscredenza, la libertà nella versione opposta del libertinaggio, il pranzo come vendetta e punizione: e tutte le opposizioni che distinguono il femminile dal maschile, la fedeltà e la costanza dai loro contrari, sintetizzate nell'opposizione mobilità/immobilità che la statua del Commendatore significa.

«Il dongiovannismo nasce dal gusto della morte», scrive Macchia. «È la più violenta protesta al culto della morte instaurato vittoriosamente tra il Cinquecento e il Seicento»<sup>39</sup>. Quando, come Macchia nota, la miscela «tragica e lugubre» della leggenda «una volta portata a conseguenze semicaturali dall'impostazione di Tirso» si impasta, nel sangue, «di divertimento e di risa»: impasto tragicomico che caratterizza il nostro Barocco, che influenza Molière, e consegna alla modernità il mito; un mito teatrale per eccellenza, se il don Giovanni di Molière è un essere doppio, che simula come un attore i molti ruoli che l'avventura gli offre, fino a quello dell'ipocrita - l'attore mascherato -, insieme «caricatura» e «dissacratore», «rivelatore di ipocrisie costituite (cioè esattamente il contrario di una caricatura)» come vede Garboli, che anche

<sup>38</sup> G. MACCHIA, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Einaudi, Torino 1978.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 5.

suppone quindi uno stretto legame col *Tartuffe* e quasi una rivincita del libertino sul bacchettone<sup>40</sup>. Essere doppio, e che procede in coppia col servo - il suo contrario -, questo personaggio offre una statura molto alta alla struttura fondamentale del comico «basso» della Commedia dell'Arte che, come vide Mario Apollonio in anni lontani, vive sul duetto padrone/servo<sup>41</sup>.

In molte versioni secentesche dunque, il personaggio si presta a rappresentare quell'idea distorta e strumentale del machiavellismo come ricerca dell'utile oltre - quindi contro - la morale che la Controriforma diffondeva; è «il dongiovannismo come machiavellismo portato sull'amore» di cui parla Macchia<sup>42</sup>, una pratica che nega i fini ultimi e la tradizione, che considera il mondo un palcoscenico di gesta che esaltano l'individuo in tutta la prestanza delle sue prerogative, alla ricerca dell'utile e del piacere.

Non a caso, in molte versioni don Giovanni entra in collisione col padre o con altri membri della famiglia, oppure direttamente col sovrano, come avviene nel *Convitato di pietra* di Andrea Perrucci<sup>43</sup>, ambientato a Napoli e nella reggia di Castiglia, dove il re Fernando svolge il suo ruolo di *deus ex machina* distribuendo punizioni e assoluzioni.

Questa «opera tragica», misto di prosa e versi (da cantare), allude molto spesso al tema della sovranità come potere assoluto sulle vite dei sudditi:

Che farai, infelice Regnante? Venderai la morte del Commendatore col violare il decreto di tua parola, o mancherai all'osservanza di quella per vendicarti contro d'un empio. Chi asseri che i Reggi partecipassero, non disse bene, perché se questo fosse, non mi vedrei angustiato in siffatta guisa. Che fò, che risolvo<sup>44</sup>?

In questo esempio, è esplicita la valenza politica del mito e l'identità Dio-Re (come altrove Dio-Padre, perché padre è sia il Commendatore sia il padre di don Giovanni allora in scena).

E le massime qui esposte da don Giovanni si prestano anche a una polemica antimachiavellica e a una sanzione della ricerca del piacere come motore delle azioni; per questo, veniva ammesso alle recite dei gesuiti, accanto alle figure positive dei martiri che sfidano il potere in nome di Dio, come figura negativa di un miscredente che attacca ogni potere.

Il *Convitato di pietra* napoletano di Perrucci, con le maschere di Ciavillo e di Pulcinella, è un esempio tra i maggiori della popolarità del mito non solo per la sua diffusione ma per la mistione delle lingue e dei ge-

<sup>40</sup> C. GARBOLI, *La famosa attrice*, Adelphi, Milano 1997, p. 18.

<sup>41</sup> Cfr. la sua *Storia della Commedia dell'Arte*, Augustea, Roma-Milano 1930 (rist. Sansoni, Firenze 1982).

<sup>42</sup> G. MACCHIA, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo*, Adelphi, Milano 1989, p. 169.

<sup>43</sup> Editto a Napoli nel 1690, ora a cura di R. De Simone, Einaudi, Torino 1998.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 82.

neri, nella quale al comico si affianca il tragico e alla prosa i versi e la musica; coi servi che parlano in dialetto, con Pulcinella e il Dottore bolognese ma con forti toni che sottolineano l'ateismo del protagonista, non pentito neppure all'inferno tra «peci, solfi e bitumi». Quasi un'anticipazione del libertinismo (non solo erotico ma mentale e ideologico) del personaggio in Da Ponte - Mozart del 1787, impenitente fino in fondo e quasi dotato di una ragione disperata e di un disperato erotismo.

Perrucci, autore del don Giovanni napoletano, costruisce, attraverso questo mito, un percorso nel teatro e quasi un addio alla Commedia dell'Arte qui ben presente e insieme superata non solo da un testo scritto difficilmente variabile anche nei lazzi comici; un addio nel momento stesso in cui si utilizza il mito come mito della Commedia dell'Arte e si anticipa una sua ulteriore utilizzazione in un nuovo genere, quello musicale.

Andrea Perrucci è personalità di primo piano perché dotto e sapiente «dilettante», storico e teorico del teatro, anzi primo storico della Commedia dell'Arte nel suo *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso* (1699), nel quale sostiene - in anticipo sui riformatori settecenteschi - la necessità di ripotenziare la commedia attraverso lo scrittore e il testo prescritto.

Non «contro» l'attore, se un altro don Giovanni secentesco si deve a uno dei maggiori attori del secolo, Giovan Battista Andreini, che nel poema drammatico *Il Convitato di pietra* pone in campo tutte le forze del teatro italiano (parole, musica, apparizioni magiche, scenografia, macchinismo, ecc.) per una sua esaltazione convinta e totale<sup>45</sup>. Ma la strada di don Giovanni va verso la musica<sup>46</sup>, nelle continue trasformazioni da un genere all'altro, che sembrano doppiare la struttura metamorfica del personaggio stesso: e un più recente studio di Macchia, dopo aver posto il confronto tra Casanova e il don Giovanni di Mozart, riassume anche la posizione di don Giovanni tra metamorfosi e immobilità<sup>47</sup>.

### 7. La metamorfosi.

Se l'eroe barocco è la figura visibile del movimento, dello spostamento (del viaggio picaresco), è anche figura della metamorfosi, del pas-

saggio da una ad altra forma; come Dafne diventa albero e Narciso fiore così la parola diventa musica e il palcoscenico diventa scena. Il secolo pensa al mutamento come attitudine specialmente favolistico-rappresentativa, come dote del teatro che *trasforma*, come luogo dell'assunzione di sempre nuove e diverse forme.

Non è un caso dunque, che una delle principali invenzioni teatrali del secolo, il melodramma, riproponga prevalentemente favole di metamorfosi. Né è un caso un'altra invenzione del secolo, cioè che la favola pastorale, alla musica strettamente connessa, vada oltre nella metamorfosi travasando la tragedia in commedia e inventando un «terzo genere», misto delle due forme, presenti l'una nell'altra per una sintesi complessiva che le contiene e le supera.

Come Bernini sfida la pesantezza e la rigidità del marmo per rappresentare il movimento, la fuga, la trasformazione e il passaggio dalla forma del corpo umano a quella dell'albero, così il fiorentino Ottavio Rinuccini sceglie, per le prime composizioni musicali, le favole di *Dafne* e di *Narciso*, oppure, nella rappresentazione degli affetti, le favole di passaggio da uno stato a un altro come l'*Euridice* per il viaggio dalla vita alla morte o l'*Arianna* per il suo passaggio da figlia a sposa e da sposa a fanciulla abbandonata.

Sono favole che si prestano a sostenere e a motivare il passaggio formale dalla parola scritta alla parola cantata. Le metamorfosi - e il loro principale poeta Ovidio - sono modelli e fonti di un mondo che nel movimento, nel passaggio, nel trascalorare, nel non finire cerca le sue vie di espressione. Da questo il mito dell'acqua, che si manifesta nell'idea di espansione delle fontane, dei balletti sull'acqua, nelle «sorprese idrauliche». Come scrive La Fontaine: «L'acqua si incrocia, si ricongiunge, si scosta, si incontra, si rompe, precipita...», e come sintetizza Rousset: «L'acqua calamita l'immaginazione dei poeti del 1650: da una parte, ritrovano nella sinuosità delle sue forme le forme che amano, dall'altra prendono in prestito da lei un simbolo prezioso della metamorfosi e dello scorrimento. Così l'acqua è una delle fonti del loro fantasticare. Con i suoi mutevoli riflessi, le sue immagini rovesciate, sdoppiate, illusorie, offre loro una esatta rappresentazione del loro universo»<sup>48</sup>.

Rousset estende a tutta l'idea di «opera» barocca tale culto del passaggio e della trasformazione: l'opera mostrerà il suo percorso interno e virtualmente resterà aperta all'ulteriore mutazione, definendola come una unità in movimento di un insieme multiforme in via di metamorfosi<sup>49</sup>.

<sup>45</sup> J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France*, José Corti, Paris 1954, p. 147.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 227.

<sup>45</sup> S. CARANDINI e L. MARTI, *Il nuovo risarcito Convitato di pietra*, di prossima pubblicazione presso Bulzoni, Roma.

<sup>46</sup> Cfr. D. GOLDIN, *La vera fenice. Librettisti e libretti tra Sette e Ottocento*, Einaudi, Torino 1985.

<sup>47</sup> G. MACCHIA, *Tra Don Giovanni e Don Rodrigo* cit., pp. 147-76.

8. *Narciso e lo specchio*.

Per Mallarmé, come ancora ricorda Rousset, lo specchio è acqua nel suo quadro gelato; «specchio liquido», questa era l'acqua per i poeti del XVII secolo: «Entro questi due poli della relazione metaforica potrebbe inscrivere tutta una storia del riflesso: vi si leggerebbe una delle storie possibili dei rapporti tra immaginario e reale»<sup>30</sup>.

Lo specchio è quell'oggetto simbolo già nel mondo antico, passato al Barocco come simbolo dell'identità femminile nella differenza da quella maschile, e perciò simbolo della conoscenza di sé nel suo carattere iconico e nella meraviglia che l'immagine riflessa suscita in chi la guarda; prima scena del soggetto che si riconosce e si ama nel riflesso di sé stesso, in una reciprocità chiusa in sé, prima di conoscere la reciprocità e di specchiarsi nell'occhio dell'amante.

Da una iniziale funzione di rappresentazione della donna (insieme ai gioielli, agli ingredienti del trucco, alle lacrime) lo specchio passa a rappresentare gli stadi della visione e il mito di Narciso, esito e chiusura della problematica antica del riflesso, e conosce una straordinaria fortuna proprio nella figurazione barocca, pittura o scena teatrale<sup>31</sup>.

Nel racconto di Ovidio (libro III), a Narciso si aggiunge Eco, all'immagine la parola. Figlio di un accoppiamento violento tra la ninfa Liriope e il fiume Cefiso – che la possiede avvolgendola in un gorgo – Narciso è un giovanetto bellissimo, che innamorato di sé senza riamare; lo vede Eco, «colei che non sa tacere di fronte a chi parla né essa stessa parlare per prima»<sup>32</sup> limitandosi a restituire le sillabe estreme e se ne innamora, obbligata a ripetere le sue parole lo incontra, ne è scacciata, soffrendo del rifiuto al punto da perdere il corpo e restare sola voce. Intanto Narciso, fermatosi a bere a limpida fonte, vede la sua immagine bellissima, «sbalordisce di se stesso e resta immoto con inalterato volto, come una statua scolpita nel marmo di Paro [...] Ignaro, brama se stesso; mentre loda, è da se stesso lodato, mentre desidera, è desiderato parimenti». Non conosce ciò che vede ma lo ama: «e proprio l'illusione, che lo trae in inganno, invoglia i suoi occhi». Perduto innamorado di questa «ombra di immagine riflessa», non riesce a raggiungerla; la bagna

<sup>30</sup> *Id.*, *L'intérieur et l'extérieur*, José Corti, Paris 1976, p. 198.

<sup>31</sup> Sul «femminile» e lo specchio nel mondo antico si veda F. FRONTISI-DUCROUX e J.-P. VERNANT, *Ulysse et le miroir*, Odile Jacob, Paris 1997 [trad. it. *Ulisse e lo specchio*, Donzelli, Roma 1998].

<sup>32</sup> Cito dall'edizione a cura di E. Oddone, con testo a fronte, Bompiani, Milano 1988, vol. I, pp. 173-79.

di pianto, questa si increspa e svanisce. Il giovanetto si consuma, muore, l'eco ripete le sue ultime parole, e al suo posto resta il fiore.

Il mito contiene il paradigma del processo della rappresentazione, della visione del bello figurato («una statua scolpita nel marmo di Paro») e del suo carattere illusorio, della forza incoercibile e fascinante dell'illusione. L'illusione teatrale sta, con la pittura e la scultura, in questo paradigma. Non meraviglia che tale mito «di metamorfosi» sia svolto soprattutto dal genere barocco per eccellenza, il pastorale, da Francesco Andreini con *L'alterezza di Narciso* (1611), da sua moglie Isabella con la *Mirtilla* (1588) e dal loro figlio Giovan Battista con la commedia *Amor nello specchio* (1622).

Nella favola boschereccia di Francesco, si tratta di una prevedibile ambientazione della favola nel mondo dei boschi, delle ninfe e dei cacciatori, che le appartiene dalle origini; in un prologo detto da Mercurio, il dio «messenger», si insegue soprattutto il tema della bellezza fugace e del suo uso «honesto», in una lettura attualizzante che coinvolge anche la figura di Orfeo – altro mito fondatore del secolo per il suo trascorrere da vita a morte e per l'incorribilità del destino da lui rappresentato: «Quello che già cantò con dotta lira l di Calliope il figlio l che nulla cosa al mondo l si può trovare eterna».

Narciso è qui colui che, al contrario, *non ha capito* il carattere effimero e illusorio di ogni cosa e che *non è capace* di amare altri se non sé stesso. Ma il mito ha valore formale e drammaturgico, perché consente di lavorare sul nuovo genere pastorale come spazio della vicenda amorosa, e come spazio di fusione tra tragico e, se non comico, sentimentale.

Tutta sentimentale è infatti questa versione del mito, dall'inseguimento del cinghiale e delle ninfe innamorate a un capovolgimento della situazione: il cacciatore è a sua volta cacciato dal faretrato Amore, vittima sacrificale dei disprezzatori del dio. Il cacciatore cacciato, il seduttore sedotto. Naturalmente Andreini non rinuncia a porre in scena Eco, prima nel racconto dell'ira di Giunone, nell'incontro con l'altro giovane quando tenta coi gesti di convincerlo del suo amore e nella sua trasformazione in sasso (I, 5): perché Eco consente l'artificio della risposta che sottolinea i momenti patetici della favola, come qui avviene alla conclusione, quando Narciso tenta di persuadere l'immagine ad amarlo e l'eco rispondente sottolinea il momento patetico.

Ma Eco è la giusta compagna di Narciso anche perché rappresenta l'artificio della parola che deve accompagnare – nell'illusione – quello dell'immagine; come la retorica deve persuadere, accompagnando la scena nell'illusione teatrale. E certo di raffinato artificio scenico qui si tratta, se la metamorfosi di Eco in sasso e di Narciso in fiore veniva «mo-

strata», in una ulteriore realizzazione della metamorfosi come conciliazione di verisimile e meraviglioso per lo stupore di chi guarda<sup>53</sup>.

Nella *Mirtilla*, Isabella Andreini aveva proposto, nei canoni soprattutto tassiani degli amori non corrisposti e degli inseguimenti nelle selve, una versione femminile del mito che «insinua una nota voluttuosa, e, una versione ambigua, di un'audacia sconcertante», come scrive Maria Luisa Doglio in una recente edizione della pastorale<sup>54</sup>: «Troppo a questi occhi piaccion gli occhi miei, e l' proprio viso e l' proprio seno e troppo l' ah finalmente a me medesima piaccio» (IV, 4).

È facile al figlio Giovan Battista costruire sul narcisismo femminile tutta una commedia, ricca di allusioni al simbolismo platonico, alla ricerca d'identità e di reciprocità insita nel passaggio dall'amor di sé all'amore dell'altro, dall'amore omosessuale all'altro attraverso il doppio ermafrodito. In *Amor nello specchio* torna la situazione narcisistica, ma in veste femminile e con l'immagine simbolo, che propriamente designa la femminilità, cioè lo specchio. La commedia mette in campo, com'è consuetudine, una serie di amori non corrisposti, ma questa volta chi si sottrae è la donna, innamorata follemente della propria immagine specchiata; alla quale si aggiunge un altro innamoramento, quello per un giovanetto che vede riflesso nel suo specchio, che si scopre essere non un uomo bensì un'altra donna. Lungi dal rifiutarlo, le due donne accettano di amarsi; fino alla conclusione, in cui la narcisista scopre l'altro amante, nella persona del fratello della donna amata, l'ermafrodito al quale si congiunge come l'anima si ricongiunge al corpo; come Narciso si congiunge a Eco, l'immagine al suono cioè alla parola: «Abbracciami cor mio, e così tienmi stretta, che non mai t'abbandoni. In altro liogo andiamo, gridando: Io amo. Io amo» (II, 2)<sup>55</sup>.

Commedia in cui il mito si presta a varianti in cui tutte le posizioni dell'eroticismo vengono prospettate, certo con qualche ammiccamento al pubblico, *Amor nello specchio* è tuttavia commedia di eleganti simbolismi, che figurano la ricerca dell'altro simile e il passaggio dall'amore non corrisposto alla riflessività derivante dalla mancanza di reciprocità all'uscita da sé ricongiungendosi all'unità primaria, che sono insieme i percorsi dell'amore e i percorsi della conoscenza di sé, qui rappresentati dall'Ermafrodito. «L'androgino non è che uno dei tre generi originali. Il doppio maschio è il più interessante agli occhi di Platone (*Sim-*

posio 189d sgg.), che accenna appena al doppio femminile, la cui scissione è all'origine delle lesbiche», come scrivono Frontisi-Ducroux e Vernant<sup>56</sup>; ricordando «il dramma primordiale degli uomini spensierati di un tempo, sferici e perfetti, che furono tagliati in due «come un uovo» per volere degli dei inquieti e gelosi».

Centrale lo sguardo, l'innamorarsi attraverso la vista dell'oggetto d'amore. Amare per sguardo, guidati da un Eros cieco. Ma lo specchio è anche il segno dell'arte comica e del teatro, se Amleto così istruisce gli attori per la rappresentazione dell'*Assassino di Gonzago* quando dice che fine dell'arte drammatica è quello di reggere «lo specchio alla natura: di mostrare alla virtù le sue proprie fattezze, allo scorno la sua immagine, e alla tempra e alla fisionomia stesse dell'epoca la loro forma ed impronta»<sup>57</sup>. E Andreini scrisse inoltre una «composizione sacra e poetica» intitolata *Lo specchio*, «nella quale si rappresenta al vivo l'immagine della Comedia, quanto vaga e deforme sia alhor che da Comici virtuosissimi, o viziosi rappresentata viene»<sup>58</sup>. Le definizioni della commedia proposte dall'Andreini seguitano la metafora dello specchio, garanzia di verità, sia nella citazione di modelli e testi sacri sia in quella delle situazioni «reali» che il teatro rappresenta.

### 9. *La pazzia; passione e retorica.*

C'è forse un rapporto tra Eco e Akkò, la pazza che parla al suo specchio<sup>59</sup>.

Il terzo personaggio (ma forse il più importante) della famiglia Andreini, la divina Isabella madre di Giovan Battista e moglie di Francesco, ci conduce a un altro tema fondamentale del teatro barocco: quello della follia, come dismisura della parola e del gesto quando soccombono all'eccesso della passione; grande modello, quella di Orlando.

Isabella, morta di parto nel 1604 a quarantadue anni, è un ingegno che esegue e inventa, mescolando le sue competenze in modo originale e forse unico: «eccellente poetessa, saggia filosofa, valorosa commediante, moglie fedele, madre amorosa», come la definisce Francesco Bartoli<sup>60</sup>, segna quel momento del teatro in cui il centro è occupato dai «co-

<sup>56</sup> In *Ulysse et le miroir cit.*, trad. it. p. 176, nota 52.

<sup>57</sup> Traduzione di R. Piccoli, in Shakespeare, Teatro, Sansoni, Firenze 1954, vol. II, p. 907.

<sup>58</sup> Edito a Parigi, 1625.

<sup>59</sup> Lo propongo F. FRONTISI-DUCROUX e J.-P. VERNANT, *Ulysse et le miroir cit.*, trad. it. p. 170.

<sup>60</sup> *Notizie storiche de' Comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDL fino a' giorni presenti*, Padova 1781, vol. I, pp. 31-37.

mici virtuosi» e, tra questi, dalle donne, eccellenti protagoniste di una comunione rara tra anima e corpo; ricordiamo Virginia Ramponi, moglie di Giovan Battista e protagonista di *Amor nello specchio*, Vittoria Piissimi, Vincenza Armani.

Ma a parte sta Isabella perché, come gli altri due membri della sua famiglia, segna, nel periodo di maggiore splendore del teatro professionistico, il momento in cui scrittura e rappresentazione, arte del mostrare e arte del dire si accoppiano felicemente. «Che farò io dunque? S'io scrivo mi dimostro ignorante, s'io non scrivo mi dimostro mal creata; pur di due mali eleggo il minore, che sarà lo scrivere poi ch'è meglio, al giudizio mio, il dimostrarsi ignoranti per difetto d'educatione che mal creata per rustica natura»<sup>61</sup>.

E Isabella, come i membri della sua famiglia e Flaminio Scala e gli altri protagonisti della Commedia dell'Arte, scrive, com'è convinzione dell'epoca, per nobilitare l'arte comica e per ottenere l'immortalità: «Mentre il mondo durerà, mentre staranno i secoli [...] ogni voce, ogni lingua, ogni grido risuonerà il celebre nome di Isabella», scrive Tommaso Garzoni nella sua *Piazza universale di tutte le professioni del mondo*<sup>62</sup>.

L'attrice scrive il suo repertorio e lo recita, a sentire i contemporanei, con raro vigore, forza e rigore. Con un repertorio vasto, tragico comico e pastorale, che comprende i modelli (Tasso soprattutto) ma anche i testi di cui è autrice, la pastorale *Mirtilla* già ricordata, liriche e molte lettere edite dal marito dopo la morte, che creano un genere, a metà tra scrittura privata femminile ed esercizio di alta retorica, dalla Andreini dispiegata in tutta la sua produzione, fatta di metafore e di concetti arguti, usati però più nel senso della grazia che in quello della pesante esibizione di abilità.

Non sorprende il ruolo che soprattutto la rese celebre, quello della pazza, sostenuto la prima volta nel 1589 a Firenze in occasione delle nozze del granduca Ferdinando con Cristina di Lorena. Un ruolo che si riferisce in primo luogo al suo tema preferito, quello della passione e del delirio amoroso, dell'amore come turbamento e «contrasto», inappagata sete, nelle situazioni estreme del tradimento e della sofferenza al limite tra vita e morte. Nel canovaccio Isabella ama riamata Fileno mentre è amata da Flavio che la insidia; accortasi dell'inganno «si diede del tutto in preda al dolore [...] e come pazza se n'andava scorrendo per la Cittade [...] parlando hora in Spagnuolo, hora in Greco, hora in Italiano, e molti altri linguaggi, ma tutti fuor di proposito, e tra le altre co-

se si mise a parlar Francese, e a cantar certe canzonette pure alla Francese»<sup>63</sup>.

Del monologo della pazzia, aperto a infinite variazioni a seconda dei luoghi e del pubblico, resta testimonianza in Flaminio Scala, dove si apprezza la centralità della parola in questa scena; una scena di tipo «epicomico», in cui il personaggio mostra una doppia faccia, a metà guerriera a metà vittima del tradimento e della passione amorosa, quasi un Orlando in versione femminile. Parla in modo «esagerato» contro Amore e Fortuna, via via perde ogni referente e, come Ofelia nel suo lutto, disennatamente elenca brani di realtà caoticamente accatastate, vocalizzando e, sempre come Ofelia, cantando e forse anche danzando: «Io mi ricordo, l'anno non me lo ricordo che un Arpicordo pose d'accordo una Pavaniglia spagnola con una Gagliarda di Santin da Parma, per la qual cosa po le lasagne, i maccheroni e la polenta si vestirono a bruno...» e, rivolta al Capitano Spavento «dice di averlo veduto fra le quarantotto immagini celesti che ballava il Canario con la luna vestita di verde»<sup>64</sup>.

La maschera del Capitano Spavento, inventata e recitata dal marito Francesco, ci conduce a un'altra simmetrica pazzia, maschile questa volta, centrata cioè non sulla passione amorosa ma sulla vanagloria, quel carattere spagnolescante che anche caratterizza l'epoca. Francesco Andreini non esita a porre in ridicolo questo tipo di distorta psicologia nelle sue *Bravure del Capitano Spavento* (1607), in forma di dialogo col ser-vo Trappola (nella grande tradizione comica).

Pazzia d'amore di Isabella *versus* pazzia del prestigio mondano di Francesco; femminile la prima, maschile la seconda, in un dialogo alla lontana anche tra persone private e tra scrittori in cui i due attori si misurano gareggiando in bravura nelle infinite sorprendenti variazioni di cui i testi scritti non sono che pallidi echi. «Quand'io nacqui in questo gran teatro del mondo - dice il Capitano - nacqui diversamente dal nascer dell'altre creature, e perciò nota: quando gli altri fanciulli nascono, nascono ignudi e piangenti; e io, quando nacqui, nacqui vestito di piastra e maglia, ruggendo come febricitante leone»<sup>65</sup>.

La pazzia si presta, oltre che ai giochi della parola, anche a quelli della musica; come mostra la perduta *Finta pazza Licori* di Giulio Strozzi, musicata nel 1627 da Claudio Monteverdi, questa volta sulla pazzia simulata, esaltazione dell'attrice che può affrontare tutte le parti, e per

<sup>61</sup> Diarico descritto da G. Pavoni, in F. SCALA, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano 1976, p. LXXIII.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 395-96.

<sup>63</sup> F. ANDREINI, *Bravure del Capitano Spavento*, Venezia 1607, p. 370.

eccellenza quella delirante della follia, e ancor più se l'attrice offre il delirio in musica, nella superiore glorificazione della sua voce, grande scoperta della cultura musicale barocca. La pazzia è in ogni caso la griglia che compone le figure retoriche intorno alla critica del mondo, all'ironia continua, al comico del mondo rovesciato e ingrandito, quasi in una versione teatrale del donchisottismo antierico (e in fondo antiretorico).

Le lettere di Isabella, raccolte e pubblicate dal marito, affermano in vario modo il primato, conquistato dall'attrice, della parola e della parola scritta, malgrado l'idea diffusa che Commedia dell'Arte e improvvisazione ne facciano a meno. Il repertorio dell'attore e la sua grandezza dipendono al contrario sia dalla memorizzazione di un patrimonio infinito di scritte, da quelle latine a quelle dei classici più vicini nel tempo, sia dalla capacità di variarle; sia dalla totalità dei generi teatrali, dalla tragedia alla commedia alla pastorale, sia dalla totalità delle competenze dell'attore, dalla scrittura alla musica, al canto, alla danza.

Centrale è dunque la funzione della parola, ed è la parola che promuove l'attività teatrale ad attività di valore culturale, penetrando anche nei collegi religiosi oltre la convinzione controriformistica che illustrazione e fascinazione dello spettacolo vadano controllate dalla sua finalizzazione all'educazione e alla formazione di un cittadino delle due città, dell'uomo e di Dio; un cittadino «completo», di mente e di corpo, di ragione e di fantasia, esercitate nei due organi del teatro, la vista e l'udito.

Di ogni progetto teatrale barocco - laico e religioso - è dunque centrale la retorica. Come viene teorizzata dal torinese Emanuele Tesauro nel suo *Cannocchiale aristotelico*<sup>66</sup>, manuale dove si cita lo strumento di analisi galileiano onde designare i modi della mente umana per immaginare ed esprimere le figure della fantasia, definendo e collegando fra loro le varie arti nel segno della *metafora*, considerata come «il più ingegnoso e acuto, il più pellegrino e mirabile, il più gioviale e giovevole, il più facondo e fecondo parto dell'humano intelletto»<sup>67</sup>. Tutta metaforica è non solo la scrittura, ma la rappresentazione teatrale, gesti, danza, scenografia, arti mimetiche per eccellenza, unite nello spettacolo, che impegnano tutte le facoltà di attenzione e di sentimento del pubblico.

<sup>66</sup> Zavatta, Torino 1670. Tesauro è autore anche di un *Edipo*, «tragedia tirata da quella di Luciano Seneca», Zavatta, Torino 1661 (ora a cura di C. Ossola, note e commento di P. Gervasi, Marsilio, Venezia 1987). Si veda anche P. FRARE, *Retorica e verità. Le tragedie di Emanuele Tesauro*, Esi, Milano 1998.

<sup>67</sup> Sulla metafora si veda W. TATARKEWICZ, *Storia dell'estetica* (1970), vol. III, Einaudi, Torino 1986 ed E. RAIMONDI, *Dalla metafora alla teoria della cultura*, in M. FAGIOLI e G. SPAGNESI (a cura di), *Immagini del Barocco. Bernini e la cultura del Seicento*, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma 1982.

## 10. Teatro e Chiesa.

Il teatro dei gesuiti nei collegi dove si formano gli intellettuali del mondo cattolico è l'esempio positivamente risolto della polemica che la Controriforma ingaggia con l'istituzione teatrale, nella seconda metà del XVI secolo strumento fondamentale della rappresentanza politica oltre che momento di incontro dei cittadini nelle feste, nei carnevali, negli ingressi e cortei e in genere nelle feste di città.

Polemizzando con l'istituzione teatrale (testi, attori e riflesso sul pubblico di un'arte solo diversiva e laica), la Chiesa ne coglie gli elementi fondanti e caratterizzanti, al punto che a partire da questa polemica possiamo segnare l'inizio di una coscienza moderna della specificità del teatro.

Primo argomento, il suo tempo, che si sottrae a quello reale, diviso tra lavoro, famiglia, meditazione religiosa. Ad ognuno di questi momenti il teatro risponde in modo potenzialmente eversivo, proponendo un tempo fittizio, in cui domina l'illusione di mondi lontani, di un altro fantastico in cui la vicenda scorre senza verifica di realtà.

Lontano dalla meditazione religiosa, il teatro si presenta invece come parentesi ludica, dedicata alla distrazione e al piacere degli occhi e dell'udito. La *civitas* così prospettata è dunque totalmente autonoma dalla *civitas dei* e lontana dal prefigurarla. Al punto che si potrebbe parlare di una specifica *civitas* del teatro, con i suoi tempi e i suoi spazi ritagliati entro lo spazio della città e il tempo della storia.

Insiste su questi temi l'arcivescovo di Milano Carlo Borromeo che, nel momento della più attenta elaborazione culturale della Controriforma, afferma il valore del tempo e dello spazio reali contro lo spazio della scena e il suo tempo immaginario<sup>68</sup>.

Quanto alla famiglia, la professione dell'attore presenta un'altra famiglia, unita da un vincolo d'arte, come gli Andreini mostrano, che non basta certo ad assolverli da un'originale condotta: quella di una madre che non usa «fuso e conocchia» bensì parole e gesti pubblici, di un padre che rende pericolante la sua autorità nel ruolo comico del palcoscenico. Più in generale, la famiglia d'arte vive lontana dall'immobilità del focolare ed elegge il viaggio, lo spostamento continuo come segno della sua espansione e del suo successo. Di questi caratteri eversivi che collegano gli aspetti strutturali della vita e dell'arte comica, la polemica contro l'esibizione dei corpi, specialmente femminili, in scena, non è che l'aspetto più vistoso.

<sup>68</sup> Questa, e altre posizioni, in F. TAVIANI, *La fascinazione del teatro* cit.

Quanto alla valutazione dei repertori testuali, il primo oggetto polemico è il comico, anche se i testi della Commedia dell'Arte figurano momentaneamente eversivi subito ricomposte nell'ordine sociale stabilito: come il duetto tra padrone e servo, che può arrivare al capovolgimento del rapporto nell'intelligenza del servo e nell'«idiotia» del padrone, ma alla fine è il valore sociale dominante a vincere. In questo caso può valere solo la censura preventiva invocata da Federico Borromeo per le commedie «le cui oscenità, espresse dalla voce degli attori e dai loro gesti, come si insinuano più facilmente nelle orecchie, così penetrano con maggiore pericolo nell'anima»<sup>69</sup>.

A metà secolo, il rapporto tra Chiesa e teatro – grazie anche alla presenza importante del teatro nei collegi religiosi nei centri principali di Roma, Napoli, Messina, Palermo, Firenze, Milano e Parma – prevede una riforma dall'interno del teatro stesso. Il gesuita Giovanni Domenico Ottomelli dialoga in questo senso con l'attore Niccolò Barbieri detto Beltrame, autore di una *Supplica, Discorso Famigliare*, in cui si distingue, nella società teatrale, il buono dal cattivo, l'onesto (onesto comico e onesta mercede) dal suo contrario; posizione che il gesuita fa sua, promuovendo l'ipotesi di una «moderazione» del teatro, da cui possono nascere, e presto nasceranno, idee di riforma di quest'arte ormai centrale, nella concezione comune, nella vita sociale e nell'educazione del cittadino<sup>70</sup>.

Nel rapporto fra teatro e Chiesa e in questa idea di moderazione è fondamentale il ruolo dei gesuiti, che investono sul teatro la funzione centrale di educare dilettando negli spettacoli dei loro collegi, allestiti a coronamento dei corsi scolastici e a dimostrazione dell'acquisita capacità degli allievi di usare le regole del discorso, per lo più sotto la guida dei professori di retorica, autori dei testi e quasi sempre «registri» delle messinscena.

Le regole vengono stabilite dalla *Ratio studiorum*, via via modificate e aggiornate nell'ottica gesuitica di non perdere i contatti con la realtà e le suggestioni della cultura contemporanea anche laica. Esemplare il divieto delle donne in palcoscenico nonché dei travestimenti femminili nella *Ratio studiorum* del 1616, che comporterebbe anche l'eliminazione dei personaggi femminili, diversamente risolto, ad esempio escludendo dal divieto la Madonna, le sante e le donne di alta virtù.

Ad esempio nel *Crispus* di Bernardino Stefonio compare nella prima scena una Ombra di Fedra mentre la sua proiezione moderna, la perfi-

da Fausta, appare lateralmente «intra Proscenium». È evidente che il problema non è quello di rappresentare personaggi femminili nel testo scritto ma di mostrarli alla vista del pubblico, vero obiettivo della recitazione al quale si deve insieme sia la forza di convinzione e di emozione della scena sia il suo carattere demoniaco.

Così è esclusa la vista – pur nella tragedia – del delitto e della morte in scena, relegati al retroscena e al racconto, in quella sanzione che arriverà fino a Voltaire e che Alfieri supererà mostrando, nel suo «teatro terribile», ad esempio Antigone ed Emona morti in scena.

Sono problemi fondamentali per la specificità del teatro nella sua doppia valenza di scrittura e rappresentazione, che si avvaleva di tutte le meraviglie dello spettacolo, le magie e i miracoli delle macchine nonché la musica e il ballo, al tempo stesso censurando gli effetti più devastanti che la catastrofe cruenta produce. Come poi Metastasio, all'esperienza di questo teatro non del tutto estraneo, si contesta la catarsi per via di orrore e pietà e si propone una catarsi storicamente aggiornata che non rifiuta il lieto fine, l'effetto purificante che la vista della virtù e dell'alta moralità premiata producono sullo spettatore. E infatti: come considerare tragica la morte del martire e del santo che mediante la morte al suo Padre si ricongiunge? Il martirio e la sottolineatura delle cruente scene deve provocare un piacere che a noi sembra ambiguo e non del tutto privo di suggestioni erotiche ma che il Barocco coltiva come persuasivo ed esemplare. Così è anche nella tragedia laica, se si pensa al supplizio della *Reina di Scotia* di Federico Della Valle nel racconto orrificato e insieme incantato del maggiordomo.

Conta per i gesuiti il teatro e la sua immediata pedagogia, nell'ottica della formazione del buon cristiano e del retto cittadino, nella totalità e socialità del teatro, nell'opposizione tra la *solitudo* del poeta lirico e la *multitudo* del pubblico teatrale<sup>71</sup>.

Un pubblico che, nel caso del teatro di collegio, è costituito dalle famiglie, per lo più appartenenti a classi sociali elevate nelle due occasioni dello spettacolo, le festività del carnevale o la premiazione degli studenti alla fine dei corsi, quasi sempre in agosto.

Questo tipo di teatro è fiorentissimo in Italia e nell'Europa cattolica, specialmente in Spagna e Francia. Dimostra che l'avversione della Chiesa al teatro riguarda solo gli aspetti incontrollabili di quest'ultimo, cioè l'improvvisazione comica, la variazione verbale di tipo ludico, la presenza dell'attrice, la fascinazione della finzione in una parentesi gioco-

<sup>69</sup> *Ibid.*, pp. 42-43 (traduzione dal latino, dalla lettera a Filippo II del 1° febbraio 1597).

<sup>70</sup> La *Supplica* di Barbieri e la documentazione della poetica dei comici dell'Arte in P. MAROTTI e G. ROMELI, *La professione del teatro* cit.

<sup>71</sup> Lo sottolinea opportunamente Luigi Trenti nell'*Appendice paratestuale* alla recente edizione del *Crispus* di Bernardino Stefonio a cura di L. Strappini, Bulzoni, Roma 1998, p. 129.

sa non finalizzata all'apprendimento e alla divulgazione delle fonti religiose. In questo senso, anche il teatro laico è, per la Chiesa, riformabile, a patto di controllare gli attori eliminando le donne e di finalizzare lo spettacolo all'educazione del pubblico.

Questo tipo di teatro si presenta dunque con molteplici valenze: diffondere le fonti sacre specialmente bibliche, esaltare le figure del martirio cristiano, ma soprattutto fornire agli studenti alti esempi di retorica, addestrandoli alla dizione, alla declamazione, alle tecniche della persuasione attraverso il discorso e il gesto. Non vi è oratore che non reciti o, come dirà Metastasio, non v'è oratore che non canti.

Si allestiscono così, nel corso del tempo, spettacoli in piena regola, utilizzando tutte le risorse della macchinaria teatrale, e arricchendoli di musica, canti, esercizi ginnici, a dimostrazione del pieno accordo tra mente e corpo, secondo il principio dell'educazione totale dell'uomo: in primo luogo l'educazione a parlare per emozionare e convincere; poi a gestire il proprio corpo controllandolo, anche nelle prove ginniche e nelle frequenti scene di battaglie.

Il percorso che conduce a tali risultati è lungo e raffinato, iniziando con la lettura ad alta voce dei testi, specialmente in latino: poi con l'elaborazione di orazioni persuasive, poi con il passaggio alla scena, al dialogo e al controllo dello spazio.

«La nuova *paideia*, esattamente come l'antica, fa della lettura ad alta voce degli *auctores* il punto di partenza per esercizi di imitazione e di emulazione che trasformano tali modelli scritti e memorizzati in fonte di invenzione personale», come afferma Marc Fumaroli<sup>72</sup>. Dal lettore all'oratore, dall'oratore all'attore, l'intero percorso educativo alla parola - attraverso l'altrettanto arduo esercizio della memoria per le citazioni degli *auctores* - è così indicato, nella sua doppia faccia, ludica e didattica: «il teatro è il vestibolo in cui la parola diventa atto e si prepara ad affrontare i rischi del gran teatro del mondo», come ancora scrive Fumaroli<sup>73</sup>.

La formula goldoniana di «mondo e teatro», per la sua poetica riformatrice del teatro dell'Arte viene forse anche da qui; ricordando che Goldoni aveva compiuto i suoi studi in una scuola di gesuiti e che il suo

<sup>72</sup> M. FUMAROLI, *Eroi e oratori* cit., p. 18.

<sup>73</sup> *Ibid.* Su questo teatro si veda anche G. P. BRIZZI, *Caratteri ed evoluzione del teatro di collegio italiano (secc. XVII-XVIII)*, in M. ROSA (a cura di), *Catolicesimo e lumi nel Settecento italiano*, Herder, Roma 1981, pp. 177-204. E ora F. TAVIANI, *Christus Iudex. Tragedia P. Stephani Inucci saepis habita*, in S. CARANDINI (a cura di), *Messvigele e orrori dell'aldilà*, Bulzoni, Roma 1995, pp. 27-52; M. SAULINI, *Drammaturgia gesuitica: Il Christus patiens del p. Stefano Iucio*, in «Critica letteraria», Cl (1998), pp. 1-26.

primo «mestiere» è quello dell'avvocato, tramite privilegiato di una parola persuasiva, prima della parola che educa divertendo nel gran teatro del mondo.

### 11. La festa.

È momento essenziale della vita teatrale dei secoli XVI e XVII quello della festa, che le corti italiane hanno in comune con le grandi corti europee. Il momento festivo è tempo cerimoniale e sacro che si colloca nel tempo quotidiano, lo interrompe per esaltare le manifestazioni del potere sacro e profano: momento che unisce i presenti, dove tutti sono attori e spettatori: momento di universale teatralizzazione, dove il mondo «altro non è che teatro e un teatro ove si fa di continuo spettacolo delle nostre azioni», come annuncia a metà Cinquecento Leone de' Sommi.

Entro un progetto religioso e politico, la festa serve all'autorappresentazione celebrativa del principe e della corte, e insieme serve al progetto controriformistico di educazione del popolo, pacificato in utopistica unità. La destinazione festiva è ben evidente nell'architettura cittadina: nel cortile del palazzo e nella struttura della piazza di città, entrambi contemporaneamente chiusi e aperti, pronti ad accogliere rappresentazioni, giochi, gare, tornei, danze, concerti. Spazi predisposti alla metamorfosi e alla rappresentanza, come scrive Chastel: «La dimensione immaginaria è confermata dall'associazione prolungata del teatro con la festa, dove tutto dipende dalla metamorfosi provvisoria della città. La rappresentazione ha tre luoghi per prodursi: la piazza pubblica provvista di palizzate e soppalchi, con un palco-tribuna decorato; il cortile o corte del palazzo; una sala specialmente preparata all'interno di un convento o di un palazzo»<sup>74</sup>. Ancora una volta, abbattendo le barriere, sacro e profano si incontrano.

I modi della fruizione variano, dalla festa patrizia nei palazzi alle giostre e tornei, alla festa religiosa, a quella popolare nelle piazze di quartiere e nei mercati, con saltimbanchi e teatri di burattini, con alberi della cuccagna e carri che rappresentano giudiate e zingarete.

Centrale e comune il carnevale, festa che si basa sull'inversione dei valori e sulla momentanea sovversione dei rapporti nell'annullamento dell'appartenenza di classe e dei connotati individuali che la maschera rappresenta; ma l'elemento unificante resta quello della utopistica unità

<sup>74</sup> A. CHASTEL, *Cortile et Théâtre*, in J. JACQUOT (a cura di), *Le lieu théâtral à la Renaissance*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1968, p. 41.

della città e della celebrazione dei poteri che la reggono e rappresentano; poteri religiosi e poteri civili. Nel corso del tempo, tra festa patrizia e festa popolare il divario si accentua, mentre al contrario tendono a sormigliare e a coincidere le feste laiche e quelle religiose; le manifestazioni si fanno sempre più dispendiose, nelle entrate, i tornei e le sfilate, nelle feste per matrimoni e nascite e per le canonizzazioni, le elezioni dei papi e le festività religiose canoniche.

Gli intellettuali prestano le loro competenze scenografiche, pittoriche, architettoniche, nella costruzione delle macchine per meraviglie, nella scrittura di testi, nella recita. La tipologia generale è comune mentre cambiano le tipologie particolari, improntate alle varie situazioni politiche delle varie città italiane. La doppia rappresentanza diventa universale a Roma, «gran teatro del mondo», città emblematica dove domina la figura ecumenica del papa, dove si attua l'ideologia della Chiesa controriformista, dove sacro e profano trovano continue congiunzioni.

Dapprima i committenti sono gli stessi pontefici, poi sono gli ordini religiosi a organizzare le feste. Nel Seicento si estinguono sia le feste religiose tradizionali, come le rappresentazioni della *Passione* al Colosseo recitate per l'ultima volta nel 1558 dalla Compagnia del Gonfalone, sia le feste più spiccatamente popolari, legate ai quartieri. Invece sono organizzati dagli stessi pontefici i processi di canonizzazione, i giubilei, oppure le entrate, come quella fastosissima organizzata da Alessandro VII per la regina Cristina di Svezia, da poco convertita. In una delle più sontuose feste della città, carica di valore simbolico, i pontefici festeggiano la loro elezione con una traversata a cavallo in ben definiti luoghi storici della città, da San Pietro a San Giovanni dove prendono possesso della Basilica Lateranense.

Una nuova aristocrazia, fiorita intorno ai papi, sovvenziona festini privati, spettacoli teatrali, musiche nelle chiese e celebrazioni degli ospiti stranieri. Ma la novità dell'organizzazione festiva nella società controriformista e barocca sta nella gestione della festa da parte degli ordini religiosi, incaricati di funzionare da ponte tra la società e la Chiesa; primi i gesuiti, col loro teatro di collegio, con le fondamentali canonizzazioni di Ignazio di Loyola e Francesco Saverio nel 1621 e nel 1639-1640 con le feste per il centenario dell'Ordine alle chiese del Gesù, di Sant'Ignazio e del Collegio romano. Canonizzazioni, funerali ovvero «teatri della morte», tutto diventa occasione di messinscena, di teatralizzazione, cioè di spettacolo per la vista mentre per l'udito l'esercizio retorico si manifesta nelle prediche e nei sermoni<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Cf. M. FAGIOLO DELL'ARCO e S. CARANDINI, *L'effimero barocco*, 2 voll., Bulzoni, Roma 1977-78.

Può accadere che nelle chiese avvengano episodi di grande rilievo propriamente teatrale, come la *Rappresentazione di anima e corpo* di Emilio de' Cavalieri presso l'oratorio di Santa Maria in Vallicella, chiesa dei Filippini; è un incontro fra l'antico modo della lauda drammatica, le nuove tecniche spettacolari e gli esperimenti musicali monodici sul modello di quelli fiorentini della Camerata dei Bardi. D'ora in poi, nella seconda metà del secolo, avrà successo l'oratorio, spettacolo per musica di argomento religioso cantato in forma di concerto, senza azione e apparati scenici ma con evocazioni interamente affidate alle voci. Musica e teatro in chiesa, da allora e ancora oggi da eseguire anche durante la Quaresima. Per arginare gli effetti devastanti del carnevale laico, le chiese, specialmente a Roma e a Napoli, organizzano una specie di carnevale «santificato», non solo con le recite dei convittori nei collegi ma con l'addobbo delle chiese. Qui, tra carnevale e Quaresima, si collocano le fastosissime macchine delle Quarantore (esposizione dell'ostia consacrata per 40 ore), quasi un teatro, senza azione ma totalmente vivo, con scenografie che illustrano soggetti biblici o simbolismi propri all'ideologia gesuitica. L'apparato costituisce una scena fissa, intorno alla quale si svolgono vari tipi di teatro, dal sermone alla preghiera ai «ludubri teatri» della morte.

Nel 1640 si ricorda la festa dell'anno secolare della fondazione dell'Ordine dei gesuiti, al Collegio romano, protettore Antonio Barberini, pittore Andrea Sacchi, a spese e con attori scolari diretti dal padre Sforza Pallavicino, poi autore dell'*Ermenegildo martire* (1644). La festa permane nel tempo, via via però arginata e ricacciata entro luoghi sempre più privati. A partire dalla fondazione di teatri pubblici, a pagamento e con attori professionisti, la manifestazione della festa si distacca dal teatro, svolgendosi all'esterno.

Ad esempio a metà secolo, in occasione della nascita dell'erede al trono spagnolo (1658), ha luogo un importante evento festivo-spettacolare al fiorentino Teatro degli Immobili, con la rappresentazione dell'*Ipermetra* di Andrea Moniglia con le musiche di Francesco Cavalli, nel quale il momento centrale è rappresentato da un torneo da svolgersi in platea con gentiluomini di corte. Un elemento festivo entro un teatro, con professionisti e dilettanti.

Oppure, la festa come trama per commedie scritte, per lo più destinate alla musica. È il caso della *Fiera* e delle *Mascherate* di Michelangelo Buonarroti il Giovane, in cui la «confusione» festiva serve a sperimentare l'alternarsi dei dialetti, la presenza di più voci, la corralità come momento linguistico e musicale. Ma i due elementi, quello popolare della festa e quello colto della rappresentazione scritta o per

musica, sono destinati a disgiungersi e nel secolo successivo la stagione carnevalesca è stagione teatrale, mentre all'esterno si svolge il corso delle maschere, la festa popolare nella piazza. La festa, dopo la Rivoluzione francese, conoscerà il suo declino, apparendo per l'ultima volta in teatro — come è stato detto — con il lugubre banchetto del *Don Giovanni* di Mozart.

## II. FORME E TESTI.

### 1. *Vittime e carnefici: la tragedia.*

Il quadro degli interrogativi che la società barocca pone al teatro sembra indicare nella tragedia la forma privilegiata di espressione di un mondo inquieto, che aspira alla trascendenza mentre si analizza nelle ombre della coscienza.

Il sempre molto influente Classicismo continua a imporre una riflessione sulla poetica aristotelica, sulla base delle acquisizioni teoriche del secolo precedente. Intorno ai temi fondamentali nella visione tragica, intorno alle passioni, al conflitto tra uomo, società e potere, tra uomo e destino, uomo e Provvidenza, uomo e Dio.

A partire dalla definizione aristotelica secondo la quale la tragedia, «mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni». Pietà ovvero compassione e terrore sono termini che provocano diverse interpretazioni, soprattutto in relazione al loro rapporto con la ragione e in rapporto agli effetti devastanti dei due termini, se offerti al pubblico del teatro senza le adeguate precauzioni e mediazioni. Soprattutto in relazione alle filosofie e alla concezione cristiana della pietà.

Non depressione alla vista delle miserie altrui ma attiva indignazione, capacità di reagire; mentre una concezione devastante della compassione veniva combattuta in base a molte distinzioni, una delle quali ammetteva la pietà per il buono ingiustamente perseguitato e al contrario resistenza alla pietà per il malvagio, in relazione soprattutto all'impercussibile disegno della Provvidenza.

Fondamentale è dunque, nel pensiero sulla tragedia, il problema dell'effetto che questa provoca sul pubblico, così fondando il tema principale della comunicazione teatrale.

Ludovico Castelvetro aveva parlato di «piacere obliquo» a proposito della compassione per la cattiva sorte del giusto nella tragedia:

quando il giusto trabocca di felicità in miseria o il malvagio monta di miseria in felicità [...] L'alegrezza dunque in questo secondo caso origina e procede dalla tristezza che altri sente del male del giusto e del bene del malvagio in questa guisa; altri, sentendo tristizia di quello che ragionevolmente si dee dolere, si riconosce esser giusto, in quanto si duole di quello di che dee dolersi, e riconoscendosi giusto, si ralegra e gode».

Il rapporto col pubblico invoca il problema della infinita molteplicità delle passioni, che dalla scena passano allo spettatore. Fondamentale il trattato di Descartes *Les passions de l'âme* (1649) per i suoi rapporti col teatro, laddove elenca tutte le reazioni psicologiche note (me-raviglia, desiderio, rimorso), quelle che procedono per coppie di contrari (amore/odio, gioia/tristezza) e quelle che procedono in crescendo di intensità (l'irrisolutezza il coraggio l'ardimento l'emulazione, la canzonatura, l'invidia la pietà) ma le pone in evidenza mediante la loro espressività, nei vari modi in cui l'uomo segnala tali stati passionali: «I più importanti tra questi segni sono i moti degli occhi e del volto, i mutamenti di colore, i tremiti, il languore, gli svenimenti, il riso, le lagrime, i gemiti, i sospiri»<sup>76</sup>.

Ora la teoria sembra soprattutto rivolgersi agli attori, a coloro che devono trasmettere la forza e gli effetti delle passioni. Resta il punto centrale della tragedia, quello dei temi fondamentali che tale genere pone: la collisione inconciliabile tra forze avverse, la mutazione e il rovesciamento della condizione umana, l'effetto della catastrofica conclusione.

Valgano ad esempio i vari modi in cui il Barocco ripensa e ripropone i personaggi della tragedia greca (Edipo, Medea, Fedra, Antigone, ecc.) e quelli in cui inventa nuovi miti. Tra i personaggi del mito greco, fondamentale è Edipo, per motivi di tipo drammaturgico (il tutto «già successo» e l'inchiesta sul passato, il rovesciamento dei destini, l'inquietante che scopre di essere l'inquisito, la fine da capro espiatorio per liberare la città dalla peste, la catastrofe terrificante e pietosa) e per motivi di ordine politico, che riguardano i vari modi — giusti e ingiusti — di successione al regno.

Ricordiamo la versione di Corneille (*Edipe*, 1659), che sopprime i

<sup>76</sup> L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Sedabonis, Basel 1576; poi a cura di W. Romano, Laterza, Bari 1978-79, vol. I, p. 365.

<sup>77</sup> R. CARTESIO, *Le passioni dell'anima*, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Garin, Laterza, Bari 1967, vol. II, pp. 463-64.

musica, sono destinati a disgiungersi e nel secolo successivo la stagione carnevalesca è stagione teatrale, mentre all'esterno si svolge il corso delle maschere, la festa popolare nella piazza. La festa, dopo la Rivoluzione francese, conoscerà il suo declino, apparendo per l'ultima volta in teatro - come è stato detto - con il lugubre banchetto del *Don Giovanni* di Mozart.

## II. FORME E TESTI.

### 1. *Vittime e carnefici: la tragedia.*

Il quadro degli interrogativi che la società barocca pone al teatro sembra indicare nella tragedia la forma privilegiata di espressione di un mondo inquieto, che aspira alla trascendenza mentre si analizza nelle ombre della coscienza.

Il sempre molto influente Classicismo continua a imporre una riflessione sulla poetica aristotelica, sulla base delle acquisizioni teoriche del secolo precedente. Intorno ai temi fondamentali nella visione tragica, intorno alle passioni, al conflitto tra uomo, società e potere, tra uomo e destino, uomo e Provvidenza, uomo e Dio.

A partire dalla definizione aristotelica secondo la quale la tragedia, «mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni». Pietà ovvero compassione e terrore sono termini che provocano diverse interpretazioni, soprattutto in relazione al loro rapporto con la ragione e in rapporto agli effetti devastanti dei due termini, se offerti al pubblico del teatro senza le adeguate precauzioni e mediazioni. Soprattutto in relazione alle filosofie e alla concezione cristiana della pietà.

Non depressione alla vista delle miserie altrui ma attiva indignazione, capacità di reagire; mentre una concezione devastante della compassione veniva combattuta in base a molte distinzioni, una delle quali ammetteva la pietà per il buono ingiustamente perseguitato e al contrario resistenza alla pietà per il malvagio, in relazione soprattutto all'imperscrutabile disegno della Provvidenza.

Fondamentale è dunque, nel pensiero sulla tragedia, il problema dell'effetto che questa provoca sul pubblico, così fondando il tema principale della comunicazione teatrale.

Ludovico Castelvetro aveva parlato di «piacere obliquo» a proposito della compassione per la cattiva sorte del giusto nella tragedia:

quando il giusto trabocca di felicità in miseria o il malvagio monta di miseria in felicità [...] L'alegrezza dunque in questo secondo caso origina e procede dalla tristezza che altri sente del male del giusto e del bene del malvagio in questa guisa; altri, sentendo tristizia di quello che ragionevolmente si dee dolere, si riconosce esser giusto, in quanto si duole di quello di che dee dolersi, e riconoscendosi giusto, si ralegra e gode».

Il rapporto col pubblico invoca il problema della infinita molteplicità delle passioni, che dalla scena passano allo spettatore. Fondamentale il trattato di Descartes *Les passions de l'âme* (1649) per i suoi rapporti col teatro, laddove elenca tutte le reazioni psicologiche note (me-raviglia, desiderio, rimorso), quelle che procedono per coppie di contrari (amore/odio, gioia/tristezza) e quelle che procedono in crescendo di intensità (l'irrisolutezza il coraggio l'ardimento l'emulazione, la canzonatura, l'invidia la pietà) ma le pone in evidenza mediante la loro espressività, nei vari modi in cui l'uomo segnala tali stati passionali: «I più importanti tra questi segni sono i moti degli occhi e del volto, i mutamenti di colore, i tremiti, il languore, gli svenimenti, il riso, le lagrime, i gemiti, i sospiri»<sup>76</sup>.

Ora la teoria sembra soprattutto rivolgersi agli attori, a coloro che devono trasmettere la forza e gli effetti delle passioni. Resta il punto centrale della tragedia, quello dei temi fondamentali che tale genere pone: la collisione inconciliabile tra forze avverse, la mutazione e il rovesciamento della condizione umana, l'effetto della catastrofica conclusione.

Valgano ad esempio i vari modi in cui il Barocco ripensa e ripropone i personaggi della tragedia greca (Edipo, Medea, Fedra, Antigone, ecc.) e quelli in cui inventa nuovi miti. Tra i personaggi del mito greco, fondamentale è Edipo, per motivi di tipo drammaturgico (il tutto «già successo» e l'inchiesta sul passato, il rovesciamento dei destini, l'inquietante che scopre di essere l'inquisito, la fine da capro espiatorio per liberare la città dalla peste, la catastrofe terrificante e pietosa) e per motivi di ordine politico, che riguardano i vari modi - giusti e ingiusti - di successione al regno.

Ricordiamo la versione di Corneille (*Edipe*, 1659), che sopprime i

<sup>76</sup> L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele volgarizzata e sposta*, Sedabonis, Basel 1576; poi a cura di W. Romano, Laterza, Bari 1978-79, vol. I, p. 365.

<sup>77</sup> R. CARTESIO, *Le passioni dell'anima*, in *Opere filosofiche*, a cura di E. Garin, Laterza, Bari 1967, vol. II, pp. 463-64.

personaggi di Creonte e Tiresia, attribuisce all'incesto tra Edipo e Giocasta solo due figli maschi e inventa una sorella di Edipo, Dircé, di cui è innamorato Teseo. La parte dedicata all'amore tra questi due personaggi occupa ampio spazio, cosicché il senso della tragedia si modifica notevolmente, escludendo le parti propriamente tragiche legate al mito edipico. Al posto dell'incesto, si propone il tema politico dell'usurpazione, legato a Dircé legittima erede spossessata da Edipo, e del «buon re», cosa che Edipo, malgrado tutto, è. Accecato, ma fuori scena e in un racconto, Edipo non solo è vittima espiatoria innocente, non solo purifica la città dalla peste, ma si ricongiunge con la figura omologa di Gesù Cristo, secondo l'idea che il re sia sempre l'immagine di Dio.

Allievo dei gesuiti, Corneille riflette sul problema della predestinazione e del libero arbitrio; Edipo fa un cattivo uso della sua libertà, ma eroicamente si riscatta con l'acceccamento, assumendo la sua libertà a prezzo della vita.

Altrettanto fondante è la versione del mito eseguita da Calderón de la Barca nella *Vida es sueño*; sapere astrologico e sogno profetizzano al re Basilio un figlio che lo sposterà; rinchiede il figlio in una torre, lo mette sul trono convincendolo che prima ha sognato, al momento del pericolo lo rinchiede di nuovo infine accettando la sua nuova maestà. Centrale è il momento in cui il figlio Sigismondo, addormentato, viene risvegliato a corte come signore:

Per mezzo di questa prova, che nasconde a sua volta un momento tragico, l'opera di Calderón prende definitivamente le distanze dall'antichità e realizza un'idea centrale del barocco: il teatro del mondo, anche se non lo fa ricorrendo a figure allegoriche come avviene nell'*auto sacramental* che reca il medesimo titolo, ma sotto forma di parabola, ossia servendosi di individui come personaggi del dramma. Di fronte al principe, vestito in abiti regali, compaiono l'uno dopo l'altro esponenti della corte e della sua famiglia, affinché si riveli se le stelle lo hanno destinato a comportarsi da tiranno. Il suo atteggiamento sembra dar ragione alla profezia [...] Il mostro che avvera il sogno della regina è la creatura non del destino, ma piuttosto di colui che si è sforzato di stornare tale destino: è la creatura del re stesso [...] La tragicità del destino, peculiare dell'antichità, si trasforma in ambito cristiano nella tragicità dell'individualità e della coscienza.<sup>76</sup>

Per l'essenziale, la tragedia-modello, quella di Edipo, segna i confini dei temi che la tragedia barocca italiana svolge: il contrasto tra libero arbitrio e necessità, l'opposizione padri/figli entro le dure leggi della ragion di stato, che obbligano i padri anche al sacrificio dei figli, quin-

<sup>76</sup> V. SZONDI, *Versuch über das Tragische*, Insel Verlag, Frankfurt am Main 1961 [trad. it. *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino 1966, pp. 89-92]. Per gli aspetti giuridici e politici del mito di Edipo in Francia si veda CH. BIET, *Edipe en monarchie. Tragedie et théorie juridique à l'âge classique*, Klincksieck, s.l. 1994.

di il grande tema del sacrificio e del capro espiatorio, necessario a ristabilire l'ordine, a purgare la città, a ricompattare i membri della società divisa e corrotta. Al mito di Edipo si accompagnano quello sacrificale di Ifigenia e quello del conflitto all'interno della famiglia della saga degli Atridi. Ma sullo sfondo c'è la corte, che chiede visioni tragiche ma persuasive della necessità dei comportamenti politici e della necessità del sacrificio: a questo incrocio, teatro laico e teatro religioso si incontrano nell'esaltazione della vittima, pur nel momentaneo sopravvento del carnefice.

Fortunato anche il mito di Medea, seguito nelle versioni di Seneca e di Euripide; per la forza della passione amorosa e per il conflitto tra passione e ragion di stato ma anche perché il sapere magico della donna allimenta la fantasia barocca delle mutazioni, degli eventi soprannaturali e spettacolari.

Esempio tra i maggiori dell'incontro e accordo tra Classicismo e Barocco, la *Médée* di Corneille (1635) svolge, accanto alla protagonista, il ruolo e il dramma di Giàsone, mentre Aurelio Aureli offre al mito una versione musicale.

### 1.1. Tragedia e corte: Federico Della Valle.

Sogno, profezia, mondo cortigiano disegnato nella violenza della ragion di stato e nella pietà che la vittima suscita stanno nelle tragedie dell'astigiano Federico Della Valle (1560-1628/29), al servizio di Carlo I di Savoia e poi degli spagnoli di Milano, autore di una tragicommedia (*Adelonda di Frigia*), di una tragedia di argomento moderno (*La reina di Scotia*) e due di argomento biblico (*Ester e Iudit*); scrittore fortemente influenzato dalla cultura spagnola ma originale nella visione tragica e nell'«acre astio anticortigiano delle due ultime sue tragedie», quelle di argomento biblico<sup>77</sup>.

In quella dedicata a Maria Stuarda (prima stesura 1591, pubblicata nel 1628 con rifacimenti) domina il tema della corte malvagia e della vittima sacrificale, tanto più preziosa in quanto donna, regina e cattolica. L'esecuzione di Maria Stuarda era avvenuta quattro anni prima, il mondo cattolico aveva reagito con indignazione, lo scrittore voleva rendere omaggio a una regina sacrificata all'altare della politica.

La tragedia procede in modo unitario, senza divisione in atti e scene, seguendo le regole aristoteliche dell'unità di luogo (una prigione)

<sup>77</sup> F. CROCE, *Federico della Valle*, La Nuova Italia, Firenze 1965. Su questo autore si veda ora L. SANGUINETTI WHITE, *Dal detto alla figura. Le tragedie di Federico Della Valle*, Olschki, Firenze 1992.

nell'arco di tempo di un giorno e nell'unica situazione della regalità umiliata che attende il momento dell'esecuzione. Su una scena scarna si svolge un dibattito specialmente verbale, che evoca il passato e la cristiana preparazione della morte, nell'opposizione tra vita mortale e morte nell'eternità del bene, tra corpo che si dissolve e anima che si libera. La presenza quindi del corpo femminile - corpo regale umiliato e distrutto, ma esaltato nel martirio - è fondamentale, come lo era, in senso inverso, il corpo di Giuditta: qui è corpo che attrae e vince, nella regina di Scozia è corpo bellissimo che si offre alla vista di tutti nell'esaltazione e nella trasfigurazione del martirio.

La morte è raccontata dal maggiordomo con toni accesi sull'orrido e scandaloso, perché applicato a una regina, supplizio della decapitazione mediante una rudimentale ghigliottina:

Giunta al fine di queste sue parole,  
s'è rivolta al supplizio, e rimirando il ferro,  
fermata alquanto, è parsa inorridirsi;  
e fra l'orror gli occhi ha rivolti al cielo,  
sí fissi che pareva che 'n ciel volesse  
figger anco se stessa. (V, 4)<sup>60</sup>.

La scena della morte si accompagna con aneddoti sulla santità del personaggio, che si rivela al momento estremo del trapasso; i particolari conducono l'immagine della regina assai vicina a quella della martire santa, visualizzata con tutti gli ingredienti della pittura sacra, dalle lacrime al sangue sul candido collo al sottile erotismo che proviene dalla regina discinta.

Ma la contemplazione della morte è centrale qui come in genere in tutto il teatro tragico barocco; una morte declinata in tutte le sue forme, da quella liberatoria e beatificante del martire cristiano a quella ingiusta della fanciulla indifesa e innocente a quella gloriosa, in guerra e per il riscatto del popolo; la morte, centro tematico del tragico, ne costituisce anche il problema, perché se il trapasso è liberatorio ed edificante svanisce l'irrimediabile senso del tragico, se ingiusto vien meno l'effetto curativo della catarsi, se glorioso prevale il senso mondano dello scontro e della battaglia. Inoltre il Della Valle non rinuncia ad intrecciare morte e senso, visibilità pittorica e sensualità dell'immagine, e ad intrecciare tragedia e ricerca se non del lieto fine, di una fine non traumatica per lo spettatore.

Per questo motivo lo scrittore esplora anche la forma nuova del se-

<sup>60</sup> F. DELLA VALLE, *La regina di Scozia*, in *id.*, *Tutte le opere*, a cura di P. Cazzani, Mondadori, Milano 1955.

colo, la tragicommedia, forma che sembra rispondere ai quesiti posti dal tragico: la morte è presente in questo genere ma schivata, la fine luttuosa quindi evitata e sostituita dal lieto fine, l'orrore attraversato ma superato; Eros e Tanatos stanno insieme come insieme stanno tragedia e commedia.

Nella tragicommedia *Adelonda di Frigia*, rappresentata nel 1595, il Della Valle sembra sperimentare soluzioni diverse da quelle della tragedia regolare di impianto aristotelico. Qui il personaggio femminile sembra ritagliato sulla Clorinda di Tasso, come amazzone e guerriera vendicatrice: trasportata dalla tempesta lontano dal suo promesso sposo Mirirano, Adelonda capita nell'isola delle amazzoni, abbraccia l'uso di sacrificare gli stranieri che qui approdano, riconosce tra di loro Mirirano che la sta cercando e con lui fugge, mentre il barbaro costume viene annullato perché le donne amino secondo natura.

Si figura qui un doppio viaggio iniziatico in cui i ruoli di carnefice e vittima vengono prima sovvertiti e poi ricomposti nell'immagine dell'uomo guerriero e della donna mite e nella finale ricomposizione del rapporto «come natura insegna». Contro le sovversioni, di Adelonda che «di reina, l'carnefice fu fatta», degli uomini che muoiono «felici in ciò che da man bella uccisi», della sovranità che diventa schiavitù: «queste fúro l'nobili e donne; or serve e prigioniere» (I, 4). Dunque, il mondo non è che scomposizione e ricomposizione, in un alternarsi di vicende in cui sogno e veglia si confondono; dove la cerimonia della morte, le lacrime, la vendetta e il pianto sono centrali, in una visione del mondo che non viene certo riscattata dalla fine felice della tragicommedia. Che sembra invece seguire la moda, riflettere sul mondo non della storia ma del mito, in figure che doppiano quelle della pastorale e insieme quelle del poema tassesco, figure tragiche senza tragedia, senza lutto finale ma con un lutto che si colloca a metà del dramma e che viene schivato dalla fine felice. La tragicommedia risolve questi problemi, che la tragedia pone.

Attraverso questo passaggio il Della Valle approda a due tragedie, o meglio «drammi luttuosi», *l'Esther* e *l'Judit*, due vendicatrici del popolo ebreo perseguitato dall'ambizioso ministro Aman, che sarà nel primo caso impiccato, e da Oloferne, nel secondo caso decapitato.

Quello della *Judit* è tema celebratissimo anche dalla pittura, per il tono «vendicativo» che la donna assume quando decapita il tiranno, con ciò vendicando tutte le donne schiave e vittime della violenza maschilista, e mostra vittoriosa la sua testa (così legge il quadro di Artemisia Gentileschi dedicato a Giuditta Anna Banti nel suo romanzo *Artemisia*). Perché qui la morte non è della vittima ma del tiranno, e a compiere l'at-

ce decapitazione anziché subirla è la donna, vendicatrice non di una offesa personale ma della schiavitù di un intero popolo.

L'eroticismo, molla prima dell'amore del tiranno per la donna, è anche qui un tema sotterraneo ma forte, riscattato dalla conclusione; una conclusione in cui la morte è presente ma, per essere dell'oppressore e non della vittima, funzionale a risarcire il pubblico di ogni apprensione.

I personaggi — come nelle altre tragedie e nella tragicommedia — non sono altro che segni delle forze che li muovono, segni doppi, frutto di un ossimoro quasi costante: il violento forte re vittima di una cieca attrazione per la donna, la debole donna da oggetto di un amore a soggetto di un riscatto collettivo sono entrambi segni di una forza che li trascende, cioè la volontà divina di cui la donna è semplice strumento.

Si capisce per questa via che il tema sia trattato anche in ambito religioso, nelle recite di collegio, dal siciliano padre Tuccio (1540-1574), in una *Juditha* in latino, che celebra nella donna il veicolo di un progetto di salvezza di un popolo voluto da Dio; per questa via la figura femminile, generalmente evitata da questa drammaturgia, assume rilievo proprio per la distanza tra debolezza della creatura e volontà divina; una creatura che, come tutte le donne, finge, ma questa volta a fin di bene. Esempio fra tanti della fondamentale ambiguità della tragedia religiosa verso la donna, fonte di peccato e destinataria privilegiata dell'ascolto e della visione nella frequentazione delle cerimonie religiose. Esempio massimo della seduttrice da educare.

Anche il rapporto fra la trama di Giuditta e le immagini pittoriche è forte e tutt'altro che casuale, essendo quella barocca una «cultura che pensa per immagini»<sup>81</sup> ed essendo protagonista di questa favola una donna che affascina e punisce.

Nella tragedia di Della Valle la funzione del «vedere» è centrale; come in un grande teatro nel teatro, è la vista della bella donna, che il ministro di Oloferne spia nelle sue stanze, nuda, secondo il *tópos* della Sussanna al bagno; è qui la forza della descrizione che innamora il tiranno e segna la sua morte; in una cornice esotica, in cui l'arredo orientale e la ricchezza degli ornamenti e delle vesti consentono che la fantasia si abbandoni alle più sensuali fantasie:

[...] e veggio lei  
che, delicata assisa e parte stanca,  
a la dorata testa  
toglie il notturno velo et apre il cielo  
de le bellezze ascose [...].

<sup>81</sup> A. PROSPERI, *Tribunali della coscienza*, Einaudi, Torino 1996, p. 437.

Ma la man lunga e 'l braccio  
d'alabastro lucente,  
che da manica uscia verde, trapunta  
di stelle, queste d'or quelle d'argento,  
mentre scorrean dai bei capeggi al seno,  
nasti sciogliendo e bende,  
leno estivo baleno  
parean, che scorre tra le nubi e 'l cielo.

(III, 5)<sup>82</sup>

La pittura è una delle muse di questa tragedia, con l'incidenza dei colori, della luce nell'alternanza di giorno e notte come metafore della sovranità solare e della femminilità portatrice di buie tendenze alla violenta vendetta. L'altra musa è la musica, che regola i versi con un occhio alla loro melodia, nell'uso della tragedia greca di cantare le parti corali.

Un oratorio sacro, *Betulia liberata* (1734), si deve a Pietro Metastasio, che elimina i motivi di fascino presenti nella visione barocca e invece si interroga sul miracolo che una donna giovane e inerme possa vincere e decapitare un uomo possente come Oloferne; un miracolo che libera i popoli e provoca molte conversioni alla fede cristiana.

Ma non sorprende dunque che echi di questa costruzione tragica si ritrovino in tempi recenti; il tedesco Friedrich Hebbel pubblica una *Judith* ad Amburgo nel 1841, che viene tradotta in italiano da Scipio Slapater e Marcello Loewy nel 1910, dando luogo a una *querelle* che si ricorda perché segna uno dei motivi della fine della tragedia nel nostro secolo. Qui la protagonista appare come eroína della liberazione di un popolo, dell'omicidio «necessario» e della giusta violenza contro il nemico. Ma qui il nemico è amato; per superare la condizione femminile di oggetto e diventare soggetto la donna deve passare attraverso l'amore, affrontare l'avversario e ucciderlo per prenderne metaforicamente il posto, come si legge nelle parole di Judith: «Sì, ho ucciso il primo e l'ultimo uomo della terra perché tu (*a un altro*) montare i tuoi cavalli e tu (*a un terzo*) lavorar la tua arte e generar figli che ti sian pari»<sup>83</sup>. La funzione della donna passa da soggetto a capo. I contemporanei rivendicarono all'Italia, e ad esempio ancora una volta alla pittura, la *Giuditta* di Bronzino, il merito di un primato nella trattazione di questo tema: e Benedetto Croce, criticando nel tedesco le torbide agitazioni sensuali e l'abisso distanziato col mondo classico, serenamente schierato in un conflitto senza rimedio ma anche senza ombre sull'innocenza dell'agire dell'eroe,

<sup>82</sup> F. DELLA VALLE, *Judith*, in id., *Tutte le opere* cit., p. 48.

<sup>83</sup> F. HEBBEL, *Judith*, prefazione di G. Zampa, Studio Tesi, Pordenone 1983, p. 80.

che rende tanto più tragico il rovesciamento fatale delle sue intenzioni, pensava certo alla tragedia del Della Valle, autore da lui molto amato<sup>84</sup>.

### 1.2. Il sacrificio.

Se le tragedie sinora ricordate si allontanano non dalla violenza ma dall'irrevocabile insanabile conflitto tragico e inoltre evocano i fasti dell'apparenza barocca, della bellezza femminile e dei suoi ornamenti, con l'*Aristodemo* di Carlo de' Dottori (1618-1680) tornano i toni cupi, la scena spoglia, la catastrofica fine della tragedia classica.

All'originalità della sua tragedia giova il luogo di origine e di formazione dello scrittore, Padova, città senza corte, vicina a Venezia e a Mantova, città irrequieta e incerta tra espressioni mondane e indagini di radicale profondità, e la sua origine sociale, tra piccola aristocrazia e ceti borghesi. Composita la sua produzione, tra melodrammi, poemi mitologici ed eroicomici, drammi di vario tipo, poesie e, tra il 1654 e il 1657, l'*Aristodemo*, una delle più originali tragedie del secolo italiano.

I modelli sono quelli classici: *Ifigenia* di Euripide, Sofocle nei cori e Seneca per i momenti «terribili» della tragedia. I classici gli indicano la concentrazione del tempo e dello spazio assoluti, le alterne vicende dell'inutile lotta dell'uomo contro l'«empia fortuna», cioè il funesto esito di una vicenda che si conclude tragicamente malgrado le buone intenzioni dei protagonisti. Dal bene al male attraverso l'utile, cioè quella maledetta ragion di stato che obbliga il padre a sacrificare la figlia Merope. Manca il prologo, manca cioè qualsiasi momento di dialogo col pubblico, mentre la tragedia precipita al suo esito tragico tutta chiusa nelle sue ragioni interne. Lo spettatore vi assiste «con le mani legate», come Peter Szondi dice del «dramma assoluto». L'altro modello è infatti quella che l'autore chiama la sua «anima francese», anima di un moderno Classicismo, da lui conosciuto con frequentazioni varie, soprattutto toscane. L'*Aristodemo* è, delle tragedie italiane, quella che più somiglia alle tragedie d'oltralpe per la precisione del linguaggio, l'abolizione delle figure retoriche superflue, i giri di frase e le metafore; una lingua pura, che immediatamente e violentemente introduce il lettore spettatore *in medias res*: «Tanto piangesti tu, tanto io pregai, l'ch'a' miei voti, a' tuoi pianti il ciel s'intenerì. Respiro, Amfia» sono le prime parole della tragedia<sup>85</sup>, quelle con le quali il padre Aristodemo gioisce che

<sup>84</sup> Ne scrisse sulla «Critica» del 1929, n. 27, curando l'anno successivo un'edizione della *Reina di Scotia*.

<sup>85</sup> CARLO DE' DOTTORI, *Aristodemo*, a cura di B. Croce, Le Monnier, Firenze 1948.

dalle urne non sia uscito il nome della figlia per l'annuale sacrificio di una vergine.

In questo senso, lo svolgimento è assolutamente lineare, nel rovesciamento delle premesse e delle intenzioni dei personaggi, esemplarmente puniti nella loro *hybris*. L'oracolo designa al sacrificio Arena, figlia di Licisco, ma questa fugge; al sacrificio seguirà l'elezione del re, onore cui aspira Aristodemo, che non esita a proporre sua figlia: «Un padre uccide la figliola non chiesta, anzi dal Cielo preservata pur dianzi, e spettatori i gl'i dèi chiama dell'opra?» (II, 5), chiede la madre indignata, prefigurando la scena atroce di cui gli dèi sarebbero spettatori. Policare, innamorato della fanciulla, tenta di salvarla prospettando che non sia vergine, il padre cieco — come racconta la nutrice — uccide la fanciulla con le sue mani:

Puní prima il delitto, e poi cerco  
nelle viscere intatte della figlia.

Col ferro stesso apersi  
il seno virginal. L'utero casto,  
e voto ritrovò senz'altri segni  
che gli orribili, impressi  
dal suo furor: ma sé ingannato ed empio  
l'uccisor della figlia. (V, 1).

La figlia che vuole essere degna del padre, e quindi accetta e si prepara alla morte in modo eroico, e il padre disposto a sacrificarla per la sua gloria politica stabiliscono tra loro un rapporto non antagonistico ma complementare, com'è quello che lega la vittima al suo carnefice. Ogni macchinazione umana fallisce e si rovescia nel suo contrario esemplarmente dimostrando l'impossibilità dell'uomo di sottrarsi al suo destino. Tuttavia il conflitto esiste, ed è di tipo ideologico.

Due diverse e queste si conflittuali idee di «gloria» animano infatti i due protagonisti; per Merope l'accettazione della morte significa ricerca di una gloria religiosa, di un santo sacrificio, mentre il padre cerca la gloria mondana e politica; tragica è dunque la morte della fanciulla ma tragica è anche la finale follia e il suicidio del padre, che scopre l' inutilità del suo gesto, l'innocenza della figlia e infine scopre che anche l'altra fanciulla, fuggita al sacrificio e ora morta, è sua figlia. Da qui la follia, solitaria e gigantesca come quella di Re Lear:

Rapitemi all'orrenda  
faccia del mio delitto, o Furia, o Mostri  
[...]

Sommergete nel caos, che prima diede  
origine all'Abisso [...].  
Vengo, figlie adirate, ombre dolenti,

vengo a placarvi; a liberar la patria d'un mostro; e in questo alla salute vostra io corro, o messenii. Il mio crudele error poco vi rende, e tolse molto; ma non è poco. Un uccisor de' figli, un sacrilego, un empio io levo al vostro denerito col cielo, e della mia contagiosa fortuna io vi disgravo.

(V, 8).

Ora Aristodemo offre sé stesso come vittima impura che si elimina e riscatta la città di Itome. Aristodemo parla della sua morte e scompare con una replica che sembra rivolgersi alla tragedia, lasciando un'impronta nella memoria eroica, come i mostri da lui evocati e i grandi peccatori elencati, nel cui pantheon aggiunge il suo nome. Fine questa volta eroica, in un discorso che non si rivolge al pubblico ma al cielo e alla città, nonché alle sue creature e vittime; un addio monologante che rinnova i tratti del suo carattere solitario e negato al rapporto e allo scambio. In questo mostruoso e insieme eroico. Aristodemo si getta sulla stessa spada che ha ucciso sua figlia: il carnefice e la vittima si incontrano in questo gesto, confermando il loro ruolo complementare: «S'abbandonò su quella stessa spada | con che fu dianzi Merope trafitta; | non parlò, non gemé: diede il romore | segno della caduta» (V, 8). Versi che non dovettero dispiacere ad Alfieri.

Alfieri lesse certo e commentò un'altra tragedia, *La Cleopatra* del veneziano Giovanni Delfino (1617-1699), accolta da Scipione Maffei nel suo *Teatro italiano* (1723), dove si incontrano sia il sacrificio - ma derivato dall'amore - sia la ragion di stato, ma autorizzata e giustificata dal ruolo regale di Augusto.

Con le sue altre tre tragedie (*Medoro*, prima stesura come pastorale, *Lucrezia* e *Creso*), *La Cleopatra* esemplifica la poetica classicistica di Delfino (cardinale dal 1677), espressa nel suo *Dialogo sopra le tragedie*, in cui difende le tragedie regolari, semplici o appassionate come venivano chiamate quelle strutturate in modo lineare (mentre in stile «implesso», cioè con azione complessa e complicata è il suo *Creso*).

Tragedia tra storia e accesa fantasia che mette in scena ombre, sacerdoti e megere, *La Cleopatra* procede con toni sentenziosi, alti, con lunghe battute più da leggere che da recitare. In una visione del mondo in cui la Fortuna domina le sorti umane e in cui il mondo è visto come un gran teatro, un palcoscenico sul quale i protagonisti salgono e scendono capricciosamente:

AUGUSTO. Regina, la Fortuna è l'arbitra dei regni.

[...] È la vita mortale una favola breve,

e agli attori le parti la cieca sorte a suo voler dispensa: e talor quei, che su le prime scene entrò servo, esce rege e chi entrò rege, pria che cada la tela, esce vil servo.

(I, 2)<sup>66</sup>.

Una ben nota metafora teatrale per indicare la casualità delle vicende umane. Con in più quella «pensosa meditazione sulla caducità dei regni e sulla vita tutta» che, secondo Getto, costituisce la marca di questo scrittore<sup>67</sup>.

La stessa metafora teatrale chiude la tragedia, coinvolgendovi non solo le vicende delle passioni umane, ma anche quelle del potere e della politica, in una evidente polemica contro la ragion di stato:

A gl'immortali dèi perpetua scena è il mortale mondo nostro, e i giuochi in lui sono gli umani errori. Di nuovi drammi è ognor la vita piena, e in questo oscuro chiostro delle favole noi siamo gli attori poveri nei tesori sono gli avati [...]. Veggoni molti andar superbi e alteri per maggiori famosi, vantando nobiltà, dono del Caso [...].

(IV, 5).

Di Delfino è anche notevole la modernità della istanza «scientifica» nella sua rappresentazione del mondo, dovuta alle sue molte competenze, anche filosofiche, alla sua frequentazione dei circoli galileiani fiorentini. Perciò si moltiplicano nelle sue tragedie i toni sentenziosi, le espressioni della sua visione della morte come passaggio da una forma a un'altra, le sue riflessioni sulla creazione, sull'anima, l'astronomia, le meteore, la chimica. La tragedia è dunque per lui quel genere letterario che accoglie il sapere umano e lo divulga in forma visibile; convinzione che avvicina il suo teatro a quello propriamente religioso dell'epoca.

Numerose le tragedie classicheggianti e di argomento romano, come il *Catilina* di Odoardo Carletti. Classicheggiante è l'*Ippanda* (1614) di Giovan Battista Alberi, segretario e censore di lingua italiana presso l'Accademia dei Sospinti; in cinque atti con cori, prologo detto da uno «spettro d'abisso» e conclusione detta da un «messo di sventura»; alla corte del re di Efeso dove la figlia Ippanda è vittima dell'odio della ma-

<sup>66</sup> G. DELFINO, *La Cleopatra* cit., p. 23.

<sup>67</sup> G. GETTO, *Esperienze poetiche della civiltà veneziana nell'età barocca*, in m., *Barocco in prosa e in poesia*, Rizzoli, Milano 1969, pp. 309-12.

trigna, sedotta dal fratello di questa, svergognata da Diana cui è consacrata, si uccide. Una colpa universale avvolge questo mondo, dove tutti i personaggi mancano al loro dovere e tutti, salvo la machiavellica matrigna, sono posseduti dal rimorso e dalla recriminazione; in toni semplici e, avanti lettera, lagrimosi.

All'opposto del *Solimano* di Prospero Bonarelli (1580-1659), fratello di Guidobaldo, autore della fortunata pastorale *Filli di Sciro*, costruita invece su una ricca miscela di elementi esotici epici e romanzeschi, utilizzando il poema di Tasso e tutti gli esempi lirici e narrativi del tempo. Sono i motivi della straordinaria fortuna della *Filli di Sciro*, che vide sei edizioni dal 1620 al 1658.

In una lettera a Flaminia degli Atti Bonarelli teorizza l'esclusione del coro, del prologo, del soliloquio dalla moderna tragedia «di fin luttuoso»; puntando quindi non sull'analisi dei personaggi e delle psicologie ma sulla rapidità e la concentrazione temporale del rovesciamento di fortuna. Nel *Solimano* si vede infatti la caduta «a un girar del sole» del re che, sobillato dalla perfida moglie, manda a morte il figlio «fatto di ogni miseria esempio orrendo».

La tragedia dunque, sacra o profana, procede per «esempi» e punta sia sulla parola alta sia sullo spettacolo; Aristotele si cita, ma piegato ad esigenze moderne di convinzione e di esemplarità. Classicismo e Barocco percorrono, intrecciati in vari modi, tutta la produzione tragica del secolo, oltre la tradizionale divisione tra una prima metà barocca e una seconda metà classicista, che prepara la tragedia del secolo successivo. Si tratta piuttosto di un modo di interpretare il mondo classico, di coniugarlo con una diversa idea del mondo, con diverse finalità, da moderare fino a condurlo all'interpretazione dell'oggi. In questo processo anche il profano e il sacro si miscelano, non discostandosi nelle motivazioni di fondo e nei modi della rappresentazione.

### 1.3. La tragedia religiosa nei collegi.

Come mostrano le tragedie maggiori, quelle di Della Valle, di Dottori e di Delfino, stretto è il rapporto tra la tragedia laica e quella religiosa; simili la rappresentazione della collisione tra vittima e carnefice, l'intenzione didascalica ed educativa, la retorica persuasiva, l'esemplarità delle trame. Come stretto è il rapporto tra Classicismo e Barocco, che significa osservanza dei modelli greco-latini e delle unità ma sempre corretta e piegata alle esigenze della rappresentazione, e visione del mondo come teatro, da rendere sempre più spettacolare, sia introducendo personaggi metafisici sia sviluppando la macchinosità della visione.

Abbiamo visto quali fossero le condizioni preliminari di questo tipo di teatro: la recita nei collegi, con attori-studenti per le famiglie, quasi sempre di alto rango; la direzione e la scrittura dovute quasi sempre a un professore di retorica o a un alto personaggio della Chiesa, per opere quanto mai aperte ai cambiamenti che le diverse occasioni e i diversi pubblici consigliavano<sup>88</sup>.

I testi usavano fonti sacre e soprattutto bibliche, ma miscelate con quelle ormai canoniche sia classiche sia moderne, e il latino, nelle rappresentazioni dei collegi, poi continuamente rivisto e anche tradotto per le altre occasioni. Tra i maggiori autori, tutti personaggi della Chiesa: Pietro Leone Santi (1585-1652), Ortensio Scammacca (1562-1648), Stefano Tuccio (1540-1597), Pietro Sforza Pallavicino (1607-1667), Bernardino Stefonio (1560-1620).

Si deve allo Stefonio una riforma della tragedia religiosa in senso classico, a Stefano Tuccio un'ampia valorizzazione della scena e delle macchine, a Leone Santi un ampio spazio riservato alla musica e alla danza.

In latino (con argomento in italiano) è la trilogia del messinese Stefano Tuccio *Christus nascens*, *Christus patiens* e *Christus Iudex*, in varie versioni a seconda delle recite. Quest'ultimo testo della trilogia mette in scena il giudizio universale, con grande uso di macchine per il cielo che si chiude, la salita dei martiri beatificati e la discesa di Cristo agli Inferi<sup>89</sup>.

Bernardino Stefonio è autore della *Flavia*, tragedia ambientata nella Roma antica e densa di cultura classica, rappresentata a Roma il 17 febbraio 1600, stesso anno santo dell'esecuzione di Giordano Bruno, e del *Crispus*, versione della *Fedra* e dell'*Ippolito* in chiave «romana», con il giovane ed eroico Crispo, figlio di Costantino Maggiore Augusto, di cui si innamora la matrigna Fausta, novella Fedra, e finisce martire<sup>90</sup>.

La tragedia fu rappresentata nel 1597 al Collegio romano con grande successo, come con grande enfasi dice il gesuita Tarquinio Galluzzi, autore di una importante *Difesa del Crispo*, nella quale si riflette sulle novità drammaturgiche che la tragedia religiosa comporta, combattuta tra carattere «terreno» della vittima e valori spirituali del proprio ruolo.

<sup>88</sup> Sul teatro dei gesuiti e del Collegio romano, cfr. M. SCADUTO, *Il teatro gesuitico*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu», XXXVI (1967), pp. 194-215 e G. P. BRUZZI, *Carattere ed evoluzione del teatro di collegio italiano* cit., pp. 177-204.

<sup>89</sup> Sul passaggio dalla rappresentazione all'edizione cfr. F. TAVIANI, *Christus Iudex. Tragedia P. Stephani Tucci Saepius Habita*, in S. CARANDINI (a cura di), *Meraviglie e orrori dell'aldilà* cit., pp. 27-34. Su Tuccio cfr. M. SAULINI, *Drammaturgia gesuitica: il Christus nascens e il Christus patiens del p. Stefano Tuccio s.j.*, in «Critica letteraria», CI (1998), pp. 1-26.

<sup>90</sup> Si legge in latino nell'ed. Strappini cit.; si veda inoltre M. FUMAROLI, *Il «Crispus» e la «Flavia»*, in *id.*, *Eroi e onorati* cit., pp. 221-28.

«Si tratta di un punto di svolta nella teoresi della drammaturgia tar-do-rinascimentale e barocca, che deve tenere insieme due elementi discordi: il rispetto del canone di verosimiglianza ereditato dalla precettistica neoristotelica da un lato, e la pressione di interessi di ordine etico e religioso, o politico dall'altro», argomenta Roberta Giomini, notando come conseguenza la scomparsa dell'eroe tragico mezzano «nella lettura della *Retorica* di Aristotele condotta da Galluzzi, quando scrive: "M'invierò di argomentare così contro Aristotele. La misericordia nasce dalla miseria e dal patimento non meritato [...] Dunque, per destare, & accrescere misericordia, migliore, e più atto sarà l'huomo eminente in bontà & innocenza, che l'ordinario e il mezzano"»<sup>91</sup>. Tale personaggio si relega dunque alla commedia.

Altrettanto interessanti in Galluzzi gli argomenti che spiegano l'enorme successo del *Crispus*, dovuto secondo lui non alla pompa delle scene e dei costumi ma agli attori. Attraverso gli attori avviene il passaggio tra un testo scritto e la sua rappresentazione, e grazie a loro l'opera non perde di pregio: «Avvenne tutto 'l contrario; e si crebbe colla divulgazione il pregio e la stima, che non solo fu sempre avidamente letta, ma in tutto 'l tempo [...] non si è quasi mai tolta di scena né in Italia, né di là dai monti»<sup>92</sup>.

Tuttavia la prefazione di Stefonio ci informa, oltre che sulla commo- zione derivata al pubblico dalla recitazione, anche sugli apparati scenici e sulla loro importanza:

Omnia maiora facit scenicus ad motum compositus omnis apparatus, et illae praeclare non per aures solum, sed etiam per oculos ad animum traiecit rerum imaginum. Quod pectus ita ferreum est, ut non illud expugnet orchestra, logaeum, thymele, choragium, emmella, parodus, exodus, numerus, concentus, euclatio, con- questio, comploratio, fletus, ipsa iam humanitatis exulceratione iucundior, tum, cum omnis inflammata gestu, tamquam amentata, vehementius intorquetur oratio?<sup>93</sup>

È questa una delle più efficaci definizioni della funzione della rappresentazione, non solo per commuovere lo spettatore, ma per amplificare

<sup>91</sup> R. GIOMINI, *Oggetti inerti e vuoto d'azione ne «La Regina di Scotia» di Federico della Valle*, in S. CARANDINI (a cura di), *Chiarezza e verosimiglianza. La fine del dramma barocco*, Bulzoni, Roma 1997, p. 62; la citazione di Galluzzi è da *Rinovazione dell'antica Tragedia e difesa del Crispo*, Stamparia Vaticana, Roma 1633, p. 50.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>93</sup> B. STEFONIO, *Crispus* cit., p. 14 [«L'intero apparato scenico costruito per commuovere in- grandisce ogni cosa, anche quelle immagini che colpiscono l'animo non solo attraverso le orecchie ma attraverso gli occhi. Quale cuore è a tal punto corazzato da non essere espugnato dall'orchestra, dal palco, dall'apparato scenico, dall'armonia dei suoni, dal parodo, esodo, metro, consonanza del canto, dal compianto, dal lamento, dal pianto, dallo stesso discorso quando, più efficace nell'acuire lo strazio degli spettatori, tutto infiammato dal gesto, quasi scagliato, è modulato con tanto maggiore impeto?»].

il valore della parola e la sua forza di commozione. Veicolo, questo della commozione, alla convizione del pubblico. Si capisce come tale tipo di teatro, estremamente moderno nell'attualizzazione delle fonti classiche e del mito, valorizzi a pieno l'apparato scenico che costituisce il maggior vanto del teatro del secolo. Il mondo classico e pagano vi appare come un pallido archetipo che proietta sul presente la sua ombra; la prima scena del *Crispus* è detta da Fedra, modello di Fausta e origine della sua *figura*. Il presente altro non è che copia *ad infinitum* del passato, che a sua volta all'infinito informa il futuro. Il mondo altro non è che questo teatro degli esempi, delle opere infinite mosse dall'ingegno umano per l'educazione degli uomini attraverso la commozione dell'udito e della vista, alla gloria finale del maggiore architetto, quello del mondo e delle sue passioni.

Il gesuita e cardinale Pietro Sforza Pallavicino ottiene un pari successo con la tragedia *Ermenegildo martire*, rappresentata al Collegio romano nel 1644 e pubblicata nello stesso anno (poi, con varianti, nel 1655); in italiano, secondo quella evoluzione verso la più larga comunicazione che l'abbandono del latino rappresenta.

L'argomento riprende l'*Ermenegildus* di Emanuele Tesauro, rappresentato al collegio di Brera nel 1621. Qui il tema politico era centrale, intorno al conflitto per l'eredità del regno, con un padre imbellettato e due aspiranti, Ermenegildo e Recaredo, rappresentanti rispettivamente bene e male, che strenuamente si combattono. Per Tesauro è fondamentale il tessuto verbale, le metafore, le arguzie e i concetti, in un teatro di musica e parole che oscura la trama edificante e terribile della lotta tra padre e figlio.

Sforza Pallavicino è invece interessato a legittimare la figura del martire contro le critiche che consideravano la sua assoluta innocenza e bontà inadeguata a rappresentare il tragico nell'idea aristotelica. Perciò Pallavicino lavora sul protagonista e i suoi chiaroscuri, quell'Ermenegildo figlio del re goto Levigildo, sposo della francese Ingonda e da lei convertito al cattolicesimo, nei due momenti della sua vita, quello nella politica in cui tradisce il padre collegandosi coi suoi nemici e quello della morte nella fede e nel martirio, condannato dal padre Levigildo per alto tradimento.

Il momento della conversione diventa quindi centrale in questa drammaturgia perché il martire deve venire dalla vita mondana e dai suoi allettamenti e deve deviare, convertire la sua strada verso la ricerca di Dio e la morte gioiosa. E la vita mondana sarà quella dell'ambizione nella politica ma anche quella dell'arte per eccellenza narcisistica e peccaminosa, cioè l'arte del teatro. Come avviene nel *Saint Genest* di Jean de

Rotrou (1647), che mette in scena gli imperatori Diocleziano e Massimino, e una *troupe* di comici, uno dei quali, Genest, viene incaricato dall'imperatore di introdursi negli ambienti cristiani per studiarne credenze e riti e poi imitarli parodisticamente in scena. Ma durante una rappresentazione, in scena, Genest è colpito dalla grazia mentre rappresenta il sacramento del battesimo, si converte quindi viene torturato e decapitato. Tragedia straordinaria, perché usa il teatro prima come luogo di mondanità peccaminosa poi come luogo di grazia, dove gli stessi eventi che si rappresentano per finzione acquistano la verità e la forza di convertire e dove l'umile mediatore, l'attore, diviene tramite di un incontro decisivo tra umano e divino<sup>84</sup>.

La conversione, la morte gloriosa, il supplizio felice sono i momenti che caratterizzano anche l'*Ermenegildo* di Pallavicino; cui si aggiunge un aspetto «meraviglioso» nella decapitazione e nel trionfo, come si legge nella scena finale:

Langi i sospiri e sia bandito il pianto.  
A chi muore per Dio, morte è Natale

[...]

Prostrato con le membra in sul terreno,  
tutta fissa io tenea la mente in Cielo:  
ecco a' miei sguardi Ermenegildo appare.

O come ne' sembianti  
da quell'Ermenegildo era diverso,  
ch'io pur mirato havea poch'ore innanti  
stretto in catena, e di squallore asperso!  
Cerulea nube tempestate d'oro  
de l'alma pari al sol era la vosta;  
tolti à l'Aurore i crini havea la Testa,  
incoronata di vivace alloro;  
alloro, che smaltato era in vermiglio  
da gocciolate d'ogn'ostro assai più belle:  
per gemme il seno havea croce di stelle.

(V, ultima)<sup>85</sup>

Come la citazione mostra, la pittura è il principale referente di questa immagine, coi colori smaglianti dei quadri dell'epoca. La pittura serve a eliminare l'inverosimile dall'eloquio mediante i colori dell'immagine ed eliminando ad esempio i soliloqui: «E chi giudicherà verisimile, che gli huomini, specialmente non passionati, favellino lungamente seco stessi, ed esprimano con la voce i loro pensieri, e disegni?», come si legge nella sua lettera di dedica ad Agostino Favoriti:

<sup>84</sup> Cfr. J. DE ROTROU, *Le Véritable Saint Genest*, prefazione di J. Morel, Sand, Paris 1988.

<sup>85</sup> P. SFORZA PALLAVICINO, *Ermenegildo martire*, a cura di D. Quarta, Pagine, Roma 1996.

Perciocché, si come il dipintore dee imitare immediatamente solo i colori, e la figura, e per mezzo di queste cose imitar quegli affetti, onde tali colori, e tali figure son segni; non altrimenti il Poeta drammatico, non dee imitar immediatamente, se non le parole, e le azioni esterne, e per mezzo loro gl'interni sentimenti dell'anima<sup>86</sup>.

Come aveva anche scritto Giovanni Paleotti nel *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), oratoria e arti figurative concorrono a «muovere più l'affetto e intenerire il cuore».

Nella seconda metà del secolo, queste varie esperienze conducono a un teatro religioso in cui la presenza dei classici è più marcata: non solo i greci, ma Virgilio, Dante, Ariosto e Tasso. L'opposizione martire/tiranno domina le tragedie del siciliano Ortensio Scammacca, che offre moderne versioni di miti e figure classiche, nei grandi temi dell'opposizione tra caos della storia e ordine della morale e in una forma in cui la retorica barocca è abbandonata a vantaggio di uno stile più semplice e dimesso, allentando la tensione pedagogica dell'esperienza teatrale e invece attribuendole una forte carica riflessiva<sup>87</sup>.

Predicatore dei Minori osservanti è il padre Benedetto Cinquanta, lontano da ambizioni letterarie e vicino invece a un'attiva milizia religiosa: *Il ricco epulone* (1621), *La peste del 1630* (1632), *Il figliol prodigo* (1633), *Il fariseo e il pubblicano* (1634), *Santa Agnese* (1635) sono prediche in azione, da un lato la parabola edificante dall'altra la città invasa dalla peste, con le immagini terrificanti della morte, elencate in crescendo fino all'urlo che invoca «Gesù mi aiuti, l'Gesù l'alma riceva, l nelle man di Gesù l'alma ripongo»<sup>88</sup>.

#### 1.4. La tragedia e gli attori.

Esiste, accanto a queste forme «alte» della riflessione tragica, un'ampia produzione di consumo, che tende a esaudire una delle richieste più forti del pubblico dell'epoca barocca, cioè la sorpresa e la meraviglia. Esiste, in altri termini, un'ampia produzione dei voraci attori della Commedia dell'Arte che, oltre i confini della commedia, praticano tutti i generi teatrali: commedia, tragedia, pastorale, melodramma, nella scrittura e nella recita. Al punto che la tradizionale griglia che obbliga a distinguere per generi si rivela nel nostro caso inadeguata a descrivere i

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>87</sup> Si veda M. SACCO MESSINEO, *Il martire e il tiranno. Ortensio Scammacca e il teatro tragico barocco*, Bulzoni, Roma 1988.

<sup>88</sup> *La peste del 1630* di Benedetto Cinquanta si legge in F. DOGLIO (a cura di), *Teatro tragico italiano*, Guanda, Parma 1966.

reciproci continui scambi e interferenze tra un genere e l'altro: elementi di tragedia troviamo nei canovacci comici (come la pazzia di Isabella citata e la *Forsegnata principessa* di Flaminio Scala) e al contrario, interferenze di storie d'amore, abbassamenti del linguaggio al realistico specialmente nelle figure di contorno nella tragedia. Per non parlare delle forti interferenze dell'epico narrativo e del romanzesco, elemento di cui si nutre gran parte della produzione tragica di consumo.

Perciò è possibile affermare che i generi che meglio esprimono il teatro barocco sono quelli *misti*, il melodramma e la favola pastorale, che miscelano sia tragedia e commedia sia parole e musica. Proprio come la definizione del Barocco ci conduce al movimento contro la stasi nella scultura (Bernini) e agli effetti luministici nella pittura (Caravaggio) che mescolano le forme, trattengono l'attimo della visione prima che la forma si trasformi. Anche in questo, è la metamorfosi il demone compositivo, il passaggio, la trasformazione. E non meraviglia che il melodramma privilegi le favole e i miti della metamorfosi così come la pastorale disegna miti del passaggio, dell'iniziazione, dalla morte alla vita e dalla giovinezza alla maturità.

Un'ampia produzione tragica si deve dunque ad attori o a letterati con un forte gusto dello spettacolo, del romanzesco reso visibile in intrecci rapidi, sorprendenti, basati su furibonde passioni e subitanei cambiamenti di status.

Al primo caso appartiene l'opera tragica di Giovan Battista Andreini, personaggio che incontriamo spesso perché attivo in ogni campo dello spettacolo secentesco: figlio di Isabella e Francesco, marito della brava attrice Virginia Ramponi, nato a Firenze e vissuto tra il 1579 e il 1654, nella Compagnia dei Gelosi con il nome di Lelio, capocomico dei Fedeli, accademico degli Spenzierati, viaggiatore instancabile a Parigi, Praga e Vienna, dotato di un intuito insopprimibile nell'interpretare i gusti del suo pubblico cosmopolita, e nel dominare sia l'arte del palcoscenico sia l'arte della scrittura.

Nella tragedia – oltre la sua *Ferrinda* del 1606 e il terzo atto della *Cen-taurà* – opera interessanti innesti non rinunciando a cercare lontano nel tempo e nella tradizione religiosa le sue fonti: così nell'*Adamo* (1613), tragedia della cacciata dal paradiso terrestre, così nella *Maddalena lasciva e penitente*, per lui terza versione di un tema appassionante, che piaceva anche ai pittori: quello della peccatrice nei sensi e nella carne che si converte e muore gloriosamente. La prima versione è un poema del 1610, scritto per esaltare la santificazione dell'ex peccatrice confermata dal Concilio di Trento ma ora esaltata mescolando le fonti agiografiche e l'immaginario collettivo su «una sorta di mitologia cristiana favo-

losa»<sup>98</sup>; la favola vede l'eroina peccare, attraversare la conversione, lavare i piedi di Cristo durante la cena presso il fariseo, abbandonare la Palestina dopo la persecuzione agli ebrei. Il viaggio per mare, l'apostolato in Provenza, la vita ascetica, la morte gloriosa: il percorso del martire è tanto più appassionante perché a compierlo è una donna nel peccato, con tutti gli allettamenti della situazione amorosa e sensuale e le possibilità spettacolari offerte da questa trama; dall'amore per gli uomini all'amore altrettanto ardente per Cristo.

Le altre due versioni sono invece teatrali: la prima, del 1617, da lui definita «operetta devota», utilizza tutti i mezzi della visualizzazione, con didascalie per gli attori, la scena, gli oggetti, e con parti in musica intese a «muover gli affetti» degli spettatori. Si tratta dunque di un'idea di «teatro totale», un teatro laico su argomento religioso, su una santa carica di umanità e di carnalità, per un'opera da recitare con meravigliosa messa in scena e con accompagnamento musicale.

Come si diceva, al tragico si accompagna il comico, all'alto il basso, con un'operazione che somiglia alla favola pastorale e alle sue sistemazioni «gerarchiche» dei personaggi. Il testo si divide in due tempi, prima e dopo la conversione, quindi abbraccia due stili: nella prima parte Maddalena tiene a bada ben tre amanti vivendo nel lusso e quindi usa tutte le trovate della commedia amorosa, ripicche, gelosie, inganni, e qui è naturalmente molto attivo il ruolo dei servi; negli ultimi due atti la conversione di Maddalena trascina gli altri personaggi alti, mentre i servi continuano a servire il mondo e i bassi istinti. Perché la fatuità e la brevità della vita, il *sic transit* è certo la lezione forse centrale del dramma, tanto più convincente quanto meglio le attrattive della terra sono ampiamente rappresentate.

Miscelata è anche la produzione tragica di un altro prolifico fiorentino, Giacinto Andrea Cicognini (1606-1660), questa volta con gli intrecci romanzeschi specialmente di tipo spagnolo – molto in voga in Italia – con colpi di scena, amori e odi, tradimenti e vendette, tutto in un clima fosco non esente da toni macabro. Di grande successo il suo *Tradimento per l'onore*, che vede una duchessa tradire il marito e, nel momento in cui il marito – che sembra averla perdonata – la invita a una notte d'amore, trova nel letto il cadavere dell'amante e viene uccisa:

DUCA Questo è il cadavere del mal nato Alfonso, che tentò, osò di violar mia moglie, di contaminar il mio letto maritale, qua in esso dove mi disonorò vivo, e nel proprio sangue intriso, lo posò. Quello, che li servi d'arringo amoroso ora li serva di funesto feretro. Eccolo accomodato, chiudo col cortina-

<sup>98</sup> S. FABRIZIO COSTA, *Les pleurs et la grâce - La Maddalena de G. Andreini*, in AA.VV., *Théâtre en France. La comédie*, Pouv, Saint Denis 1991, p. 117.

gio il letto, la torcia è allestita, sto pronto alle vendette; ecco la duchessa, che spogliata se ne viene, ma mentre crede di venire a gl'imenci amorosi, viene a' funebri funerali.  
(III, 2)<sup>100</sup>.

Il sesso è ancora una volta demonizzato, ma in termini che esaltano la sensualità nello stesso momento in cui la condannano. Il macabro è quello dei teschi e cadaveri nelle cappelle e nelle chiese, ma inteso più che a terrorizzare a procurare quel particolare piacere che l'immaginazione macabra può provocare. E il grande tema dell'onore, ovvero del «son chi sono», viene qui declinato nell'esempio passionale, nella direzione indagata da José Antonio Maravall della necessità che l'uomo difenda e sempre si adegui alla sua immagine sociale anziché alla sua interiorità; ovvero faccia coincidere le due dimensioni fino a interiorizzare interamente gli obblighi della maschera sociale<sup>101</sup>. In questo senso, dovremmo misurare la distanza che separa questo dramma dall'*Otello* di Shakespeare, dove il protagonista non tanto è mosso dalla difesa del suo onore quanto ferito nella sua passione amorosa. Il personaggio manca della nobiltà di nascita e del rango che caratterizza il personaggio di Ciccognini, al contrario trova nella donna una possibile promozione sociale. Insopportabile dunque l'idea del tradimento, come insopportabili per Iago le fortune del suo rivale.

## 2. Nel regno del doppio: la commedia.

Il duetto - di servo e padrone, di sciocco e intelligente, di innamorati - è il carattere strutturale più profondo del mondo comico rinascimentale e secentesco; di tutto il teatro comico, prima o accanto all'interesse per i «caratteri» che frantuma il doppio, verifica la varietà del mondo, ride dei tic di ognuno, cercando il carattere, cioè quella marca indelebile che fa di generalità un *unicum*: un avaro, un geloso, un incoostante, ecc. Sarà questa l'idea del comico - generalmente parlando - del XVIII secolo.

Quanto al XVII, la commedia dei letterati offre un panorama vario, che svolge e declina a suo modo sia l'eredità della commedia classica cinquecentesca (commedie dei furbi contro gli sciocchi, beffe, travestimenti e scambi secondo modelli plautini e terenziani, come nella *Idropica* di Battista Guarini del 1584) sia le novità che i comici dell'Arte inventa-

vano e improvvisavano. Come mostra *Il teatro delle favole rappresentative* (1611) di Flaminio Scala, repertorio di tutto il teatrabile della tradizione nelle versioni nuove e aggiornate dei comici dell'Arte.

Il panorama conferma le differenze tra le corti e tra le diverse culture regionali della penisola. Michelangelo Buonarroti il Giovane (1568-1646) trova il teatro nel mondo dialettale fiorentino e nella mimesi linguistica che i suoi tipi eseguono; negli «a solo» della *Tancia*, un monologo rappresentato nel 1611 ed edito nel 1612, nella corallità della *Fiera*, commedia *monstrum* rappresentata nel 1619, in cui mette in scena in varie giornate tipi e linguaggi in una variopinta fiera.

I toscani sono, con Francesco Mariani e Ubaldino Malavolta, conservatori di forme popolari cinquecentesche, coi mogliazzi, le maschere, le commedie corali in cui non è lontana l'esperienza di forme musicali (così poi i drammi per musica di Moniglia).

La corte mantovana ospita l'ebreo Leone de' Sommi, il primo teorico dello spettacolo, che coglie la differenza tra scritto e rappresentato e illustra tutti gli elementi di quest'ultimo, dai costumi alla scenografia (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*). Come autore, scrive una favola pastorale, l'*Hirifile*, e una commedia, *Le tre sorelle* (1588)<sup>102</sup>.

A Roma fiorisce la sperimentazione linguistica, come mostra una commedia attribuita a Tasso e ora, in modo convincente, a Cristoforo Castelletti, *Le stravaganze d'amore* (rappresentata nel 1585 al palazzo Boncompagni), esempio di teatro di palazzo, nel progetto riformistico ecclesiastico svolto durante il papato di Clemente VIII sotto la guida di san Filippo Neri. La commedia mostra «la transizione dalla civiltà teatrale del Rinascimento a quella del Barocco»<sup>103</sup>.

Oltre a una prevedibile trama di amori intricati, non corrisposti e infine ricomposti, oltre a una galleria di tipi già noti come il folle che cerca l'oro (modello Giordano Bruno), la commedia mostra un evidente contatto con la drammaturgia toscana proprio per la molteplicità dei mo-  
di linguistici, il napoletano, il furbesco, il fidenziano; cosicché (come nota lo Stoppelli) la commedia anticipa quella produzione comica che si chiamerà «commedia ridicolosa» o «mimica», fiorita a Roma nel mito di una centralità universalistica della città. Una interessante produzione, premiata da uno straordinario successo editoriale, basata sulla fusione di commedia erudita e drammaturgia degli attori dell'Arte, trame erudite in scene brevi, con maschere e vari dialetti; secondo un gusto

<sup>100</sup> In F. DOGLIO (a cura di), *Teatro tragico italiano* cit., pp. 740-41.

<sup>101</sup> J. A. MARAVALL, *Teatro y literatura en la España barroca*, Editorial crítica, Barcelona 1990 [trad. it. *Teatro e letteratura nella Spagna barocca*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 90-91].

<sup>102</sup> Editi rispettivamente a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano 1968, e G. Romei, ivi 1982.

<sup>103</sup> Introduzione di Pasquale Stoppelli all'edizione della commedia, Olschki, Firenze 1981, p. 11.

del *pastiche* tra collaudati temi comici, tragici e pastorali e tra lingue diverse. Come mostra *Li diversi linguaggi* (1609) dell'avvocato Vergilio Verucci, quasi un manifesto, che allinea veneziano, perugino, fiorentino, bergamasco, siciliano e romanesco, con maschere e tipi comici che si evolvono come portatori di una comicità solo linguistica. Esempio limite di una fusione tra letterario e popolare, mimico-recitativo e linguistico, comico del passato e comico del presente, nell'omaggio ideologico alla capitale del cattolicesimo e «comun ricetta di tutte le nazioni del mondo», come scrive Verucci nel prologo dei *Diversi linguaggi*<sup>104</sup>.

Gli scrittori di ridicolese sono professionisti o artisti prestati al teatro, come Verucci che è avvocato e Giovanni Briccio pittore. E ridicolosa si può considerare la commedia attribuita a Bernini e diversamente intitolata dai suoi studiosi: *Fontana di Trevi* (Cesare D'Onofrio), *L'impresario* (Massimo Ciavolella), *L'illusione comica* (Angelini), per la presenza di molteplici lingue e dialetti (bolognese, napoletano, romanesco e naturalmente un italiano di intonazione colta), una commedia non finita composta intorno agli anni Quaranta del XVII secolo<sup>105</sup> sul desiderio di un «gentiluomo straniero» di vedere il modo in cui il grande inventore di macchine teatrali Graziano, «famoso artista e scenografo», costruisce una macchina per nuvole. Un testo singolare, che mette in scena il retroscena della invenzione del teatro, considerato come luogo di iniziazione non solo al «fare» ma al «vedere»<sup>106</sup>.

Ma la maggior parte della produzione comica predilige il doppio, la situazione narcisistica del rispecchiamento, essiccata nella Commedia dell'Arte, estesa nella forma dialogica prescritta nella commedia cosiddetta letteraria. Questa immagazzina un immenso patrimonio, da quello latino plautino e terenziano a quello rinascimentale basato sulla beffa; in più conduce serrate sperimentazioni sull'invenzione del nuovo: e ancora una volta ci imbattiamo nella famiglia Andreini, in Francesco (1548-1624), marito di Isabella, inventore tra l'altro della maschera del Capitano Spavento di cui pubblica i dialoghi che questi intrattiene col suo doppio, il servo Trappola.

In parte documento di recitazione, le sue *Bravure del Capitano Spavento* sono soprattutto un documento di arduo esercizio letterario, che partendo dal dialogo sperimenta tutte le gamme della retorica discorsiva fino a far coincidere l'eccesso della maschera con l'eccesso del suo discorso e a figurare - esatto doppio della scena che la moglie sosteneva

<sup>104</sup> L. MARITI, *Commedia ridicolosa*, Bulzoni, Roma 1978, p. 110.

<sup>105</sup> L'edizione è curata da Massimo Ciavolella, *L'impresario*, Salerno editrice, Roma 1992.

<sup>106</sup> Per una lettura della commedia cfr. F. ANGELINI, *Teatri moderni cit.*, pp. 101-5.

come pazza - la dicibilità della follia; il *bravo* del gesto diventa *bravo* della parola, il vanaglorioso sfiora l'assolutu vuoto della parola nell'eccesso della parola stessa. Nello schema del padrone e del servo (di Magnifico e Zanni, don Giovanni e Sganarello, Don Chisciotte e Sancio Panza) il Capitano e il servo esaltano i loro opposti connotati nello schema costante del dialogo: dopo una domanda del servo, talvolta ironica ma spesso in attesa di stupore, il Capitano inizia una risposta che si lascia esaltare dai commenti quasi sempre ironici dell'altro disegnando una linea ascendente che sale sempre più in alto verso l'impossibile, il mirabile, lo stupefacente: rappresentando - contro il pesante principio di realtà del servo - le ridicole ma meravigliose strade della fantasia e del linguaggio: del quale si può ridere anche senza azione, senza trama, senza meravigliosa rappresentazione.

Ecco come il Capitano racconta la sua nascita:

CAPITANO - Quand'io nacqui in questo gran teatro del mondo, nacqui diversamente dal nascer dell'altre creature, e perciò nota: quando gli altri fanciulli nascono, nascono ignudi e piangenti, e io, quando nacqui, nacqui vestito di piastra e maglia, ruggendo come febricitante leone e fischando come arrabbiato serpente [...] Un giorno invitai a desinar meco la morte e il Diavolo, miei carissimi amici [...]

TRAPPOLA - La Morte doveva essere innamorata di voi. A Dio, padrone, avete così bella e graziosa dama e lo tacete<sup>107</sup>.

Non si può non pensare a don Giovanni e Leporello nella scena del cimitero.

Il tema del doppio, ma esteso dalla struttura dialogica a un'ampia costruzione spettacolare, ritroviamo in Giovan Battista Andreini, anche qui attivissimo e molto originale nell'interpretare nuovi gusti e nuove attese del pubblico. Giocando sul doppio, la somiglianza, il rispecchiamento, l'identità travestita, la maschera, l'illusione come visione disturbata e ingannevole. Giochi che doppiano regole e mezzi del teatro, dell'illusione comica, e qui l' analogia tra scena e mondo è fondamentale. Conta quindi la competenza teatrale di Andreini, la conoscenza dei trucchi e degli echi esistenziali che l' analogia scena-mondo comporta.

Al gioco dei doppi (*Li duo Lelii simili*, *Le due comedie in comedia*) si affianca il gusto della miscela tra generi - comico tragico pastorale -, tra lingua e dialetto, tra prosa poesia e musica. Nella *Veneziana* (1619) Andreini usa il veneziano, nella *Ferinda* (1622) parti cantate e parti recitate; *La Centaura* (1619) è commedia al primo atto, dramma pastorale al secondo e tragedia al terzo.

<sup>107</sup> Si legge in V. PANDOLFI (a cura di), *La Commedia dell'Arte*, II, Sansoni, Firenze 1957, pp. 370-71.

Recentemente è stata ripubblicata la grande commedia di Giovan Battista Andreini, *Amor nello specchio* (1622), una cruda parabola sull'identificazione attraverso l'amore. Guerindo ama Florinda che invece, come le cacciatrici delle pastorali, disprezza il genere maschile ed è follemente innamorata della propria immagine vista allo specchio: «Lei ama sé stessa a tal punto che solo davanti a uno specchio, alla propria immagine riflessa, prova un sentimento d'amore che coinvolge anche i suoi sensi. E dopo aver rivolto a sé stessa (allo specchio) parole ardenti e appassionate, di desiderio e di ammirazione per la propria bellezza (riflessa), in un delirante monologo: "S'ama dunque Florinda, e sí di core l'èntro uno specchio innamorata more; l'ch'entro bel vetro ha tutto posto il core"» (I, 3)<sup>108</sup>.

Simmetrica alla figura di Florinda è quella di Lidia, che ama non riamata: ed è lei che Florinda, cercando sé stessa, vede riflessa nello specchio e, scambiandola per un giovanetto, se ne innamora, questa volta riamata; le due fanciulle diventano amanti, in un rapporto che lo specchio provoca e sostiene. Tema solo apparentemente scabroso ma che, nella miscela di alto e basso che è costante in questo teatro, allude anche al faticoso processo di identificazione dal rispecchiamento alla ricerca dell'identico all'accettazione dell'altro.

Alla fine infatti arriva il fratello di Lidia, Eugenio, in tutto a lei somigliante, scambiato per Lidia travestita e perciò condotto a una notte d'amore, mezzo che interrompe gli equivoci e riconduce le cose amorose al loro ordine naturale. Passando però attraverso un'altra figura del doppio, l'ermafrodito, che tale si dichiara Eugenio nell'incontro amoroso con Florinda:

Oh potenza d'amore! In questo tempo veggio un giovanetto chiamato Eugenio, fratello simile di Lidia [...] il conduco a casa, fo ritirar le serve, mi chiudo in una camera [...] di mia mano lo spoglio, ed egli entrato nel letto [...] dice [...] «Sappiate mia signora, come io non son donna, come voi, ma sono, se giamai l'udiste nominare, un ermafrodito, cioè sono più uomo che donna» [...] tanto fece e tanto disse, che dalle sue braccia non mi tolsi, che sua sposa rimasi, scoprendomi con l'opera che tutt'uomo egli era.

La commedia ripercorre a suo modo il mito di Narciso; il suo suicidio in Ovidio «è la prima manifestazione, nel racconto, della riflessività come sostituto obbligato della reciprocità rifiutata»<sup>109</sup>.

Così Florinda, che rifiuta Guerindo, diventa amante di sé stessa, per-

ché ha visto la sua bellezza; poi, passando attraverso il rispecchiamento nel suo doppio identico, un'altra donna e in un doppio uomo-donna, conquista l'alterità e la reciprocità.

È una lettura a suo modo del mito platonico nel *Fedro* in cui «l'amante vede l'anima senza rendersi conto che è lui stesso che vede e che ama»<sup>110</sup>; qui la donna si ama riconoscendosi, e perciò l'intero percorso dall'amore riflesso all'amore dell'altro è qui indicato, in una commedia che si rivolge a un pubblico capace di discernere il simbolismo della favola e insieme disposto a divertirsi dei lati comici, dei doppi sensi, dei commenti svolti dal basso, dai servi, dell'aspetto insomma gioioso e ludico di *Amor nello specchio*: dove, in un'ultima conversione propria al teatro barocco, lo specchio dell'anima è infine lo specchio comico, la commedia «specchio» del mondo e della natura nella definizione di *Amleto*; amore nello specchio di Florinda è l'amore nello specchio offerto al pubblico per mirare sé stesso prima di rivolgere lo sguardo all'altro, in una funzione totalizzante del teatro, come teatro del mondo.

A questa utopia rispondono in vario modo tutti gli scrittori di commedie. Secondo la definizione di Andreini: «specchio delle umane azioni, il libro della virtù ed il teatro degli accidenti, quel teatro non è che la commedia; al fine che, a guisa di trasparente cristallo, ci fa vedere le nostre azioni, come saggio e dotto volume, c'insegna molti rimedi ne' casi avversi»<sup>111</sup>.

Sulla difesa della commedia (fino a sostenere la necessità della donna in scena) il più giovane degli Andreini torna spesso, nella *Saggia Egiziana*, nello *Specchio* e nella *Ferza*, sostenendo il comico come genere moderno per eccellenza per la missione di dilettevole e utile, ma anche veicolo di verità capace dunque di moralizzare la vita sociale. Teoria in parte confermata dalla sua pratica comica, se si pensa all'ampiezza dei suoi temi, rivolti non solo all'esterno, cioè a riflettere sulle modalità della rappresentazione, ma all'interno, alla complessità del labirinto costruito dagli uomini e dai loro rapporti.

Senza soluzione quindi lo scrittore passa dal metaforico al realistico (così *La Veneziana*, commedia di cui è protagonista la città di Venezia in modi - come è stato detto - già goldoniani), come passa dalla commedia alla pastorale, al dramma sacro (*L'Adamo*), alla tragicommedia (*Uelio bandito*). Miti antichi e miti moderni, come quello di don Giovanni che l'Andreini incontra nel *Convitato di pietra* e nel *Nuovo risarcello Convitato di pietra* (alla Nazionale di Firenze, Maliabechiano VII

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>109</sup> *La Ferza*, in F. MAROTTI e G. ROMEI, *La professione del teatro cit.*, p. 490.

<sup>108</sup> G. B. ANDREINI, *Amor nello specchio*, a cura di S. Maira e A. M. Borracci, Bulzoni, Roma 1997, p. 13 dell'introduzione di Maira.

<sup>109</sup> F. FRONTISI-DUCROUX e J.-P. VERNANT, *Ulysse et le miroir cit.*, trad. it. p. 162.

16), opera *monstre* in 5 atti, 52 scene, 7433 versi e un prologo di 466 versi. Ampia riflessione sul percorso avventuroso da vita a morte del grande peccatore questa volta in una direzione molto diversa da quella scelta da Molière nella rapidità degli *sketches* comici alla maniera della Commedia dell'Arte. L'italiano sembra invece voler riscattare la sua produzione letteraria dal segno dell'attore e dalle sue origini nella Commedia dell'Arte<sup>12</sup>.

### 3. «*Amoeni loci*»: il terzo genere.

Anche in una tragedia fosca come l'*Aristodemo*, al caotico tempo presente, il tempo della storia, si contrappone la mitica Età dell'Oro. Alla fine del secondo atto, il coro così esprime l'orrore del mondo presente:

Non fu così turbato  
certo l'umano stato  
quando era inerte e giovanetto il mondo,  
e dal regno non anco discacciato Saturno,  
non insegnava ad usurpare i regni  
lo stesso Giove, e nutrir gare e sdegni. (II, 7).

Il mito dell'Età dell'Oro è quanto unisce tragedia e favola pastorale; perché nasce in entrambi i casi dal quadro caotico e dalla svalutazione del presente, dei giudizi e del sapere umano, della sudditanza al caso che, come ancora sostiene Dottori, capricciosamente dona all'uomo felicità e dolori, guerre e pace, vita e morte; nella svalutazione degli umani giudizi, che preannuncia il capovolgimento drammatico di quanto viene progettato dai personaggi: «Degli umani giudizi l spesso ride Fortuna, e l fin diverso l dall' atteso prepara» (II, 7).

Dalla punizione della *bybris* umana nasce la tragedia; dalla esaltazione della Provvidenza divina, che terrorizza ma alla fine premia, nasce la pastorale secentesca che, svolgendo quella classicista tardocincentesca, ne elabora il plot e i dati formali nella misura inversa alla perdita di quei toni tragici e foschi che aveva caratterizzato le prime pastorali, più vicine alle fonti classiche.

Tragedia e pastorale sono anche avvicinate dal tema fondamentale del sacrificio, celebrato dalla cacciata di Edipo da Tebe come un appe-

stato, prima vittima sacrificale di una serie che trova in Ifigenia greca e nell'Isacco biblico i suoi archetipi. Prima che a essere sacrificato fosse l'animale e per tutti l'*agnus dei* (sacrificio del martire, in senso edificante, nella tragedia religiosa dei collegi). Ma già Ifigenia è salvata e sostituita dall'animale. Esattamente nello stesso senso, la pastorale elabora una serie di sacrifici schivati e risolti invece nell'amore, un amore casto che finisce nel matrimonio. Da questo schema ricorrente deriva la grande duttilità della pastorale, cioè la sua possibilità di accogliere i temi ideologici della sua epoca, particolarmente quelli controriformistici sanciti dal Concilio di Trento.

L'*Egloga* (1545) di Giraldo Cinzio è la prima favola della caduta della libertà umana a partire dai tempi d'oro di Saturno nella terrea legge oppressiva instaurata da Giove; *Il sacrificio* (1554) di Agostino Beccari esalta il potere liberatorio del vino come mezzo estatico per fuggire il dolore: «Benedetto colui che piantò primo lla vite, che la vite dà la vita»; le favole boscherecce di Gabriello Chiabrera (*Geloepe*, *Alcippo*, *Meganina*) già rendono espliciti i temi della Provvidenza e delle giuste nozze<sup>13</sup>.

Nell'*Aminta*, con maggior chiarezza, il mito positivo della natura e della non storia dell'età di Saturno nasce in opposizione alla delusione provocata dal reale, dal politico, dallo storico. Pertanto, guardando la produzione teatrale del secolo nelle sue linee generali, potremmo ipotizzare che il regno della commedia sia quello della realtà da metaforizzare coi colori linguistici, i dialetti, l'analisi delle ambiguità e del labirinto della vita degli e tra gli uomini; che la tragedia rappresenti il mondo del conflitto insanabile tra privato e pubblico, passioni e ragioni di stato, immanenza e trascendenza; che la pastorale sia l'utopia dell'unificazione di tutto e del presente col passato nello spazio inventato del luogo ameno.

Il secolo inizia col trattato di Battista Guarini *Compendio della poesia tragicomica* (1601) e forse non è esagerato affermare che questo è il genere che segna il passaggio dal Rinascimento al Barocco, nella linea della continuità e nell'invenzione di un genere nuovo in grado di rappresentare una nuova ideologia, in cui i temi della riforma cattolica sono fondamentali.

Continuità con l'egloga bucolica classicista, invenzione, sullo schema, di un genere in grado di rappresentare i miti fondamentali del passaggio dal Rinascimento al Barocco e poi del Barocco, anche nella ver-

<sup>12</sup> Su questo autore si veda M. REBAUDENGO, G. B. Andreini tra poetica e drammaturgia, Rosenberg & Sellier, Torino 1994 e G. DAVICO BONINO, G. B. Andreini e il teatro della scrittura, in ID., *La commedia italiana del Cinquecento*, Tirrenia Stampatori, Torino 1989, pp. 183-90.

<sup>13</sup> *La Geloepe* è ora pubblicata a cura di F. Vazzoler, Marietti, Milano 1988. Si veda anche M. PIRRO, *La drammaturgia di Chiabrera*, in AA. VV., *La scelta della misura. Gabriello Chiabrera: l'alfresco del barocco italiano*, Costa & Nolan, Genova 1993.

sione musicale che qui la pastorale preferisce. E nella versione spettacolare, nella quale protagoniste sono le macchine sceniche, le sorprese del vedere.

Quello del sacrificio, del matrimonio salvifico, della struttura provvidenziale che, da una visione del mondo, passa a sostenere il plot delle pastorali; ad esempio del *Pastor fido*, dove l'intreccio si basa sul superamento di un sacrificio umano con il matrimonio tra due giovani predestinati.

Temi severi che sfiorano una visione tragica del mondo (il limite dell'umano, la morte) ma la risolvono ottimisticamente nella rappresentazione di un progetto provvidenziale che crea il labirinto per permettere la grande esperienza della vita verso il premio finale.

Anzitutto il luogo. Ernst Robert Curtius dedica un capitolo del suo *Letteratura europea e Medio Evo latino* al paesaggio ideale, a partire dai greci e da Virgilio, e al *locus amoenus* «come categoria retorico-poetica indipendente» che pure ha costituito «dai tempi dell'Impero fino al Cinquecento, il motivo principale di ogni descrizione della natura»<sup>14</sup>.

L'Arcadia virgiliana rappresenta la scoperta di un paesaggio spirituale, legato al mito dell'Età dell'Oro. L'Arcadia di Sannazaro, a partire dalla prosa VI, fonda tutti i temi dell'evasione nel sogno pastorale.

La letteratura e il teatro barocco trovano nella pastorale non solo il segno di un indelebile legame con la classicità ma il genere nuovo che ne rappresenta in sintesi miti, nostalgie e doveri attuali; per il tema amoroso intrecciato a quello della disparità sociale superata dalla sanzione matrimoniale finale e per la costruzione «mostruosa» teorizzata dal Guarini nel *Compendio della poesia tragicomica*; teoria importante come quella dell'umorismo (terzo atteggiamento tra comico e tragico) nel tardo Romanticismo e in Pirandello. Teoria che in Guarini indica la necessità di un terzo genere in un mondo che ha esaurito il comico tradizionale e rifiuta il tragico perché propone un mondo retto da una benevola Provvidenza.

La pastorale sviluppa quindi il tema della trasformazione in un viaggio iniziatico che si svolge non tanto nello spazio reale e nel tempo della storia o della cronaca ma in uno spazio immaginario o mentale e in un tempo che, dal mito, estrae la prima figurazione di tensioni ideologiche proprie dell'epoca contemporanea.

La situazione del viaggio era già nella pastorale classica, nell'egloga in cui i pastori si incontrano, altercano e gareggiano come pausa e felicità parentesi di un cammino verso la città e fuga da essa. Così la geogra-

<sup>14</sup> E. R. CURTIUS, *Europäische Literatur* cit., trad. it. p. 219.

fia pastorale presuppone un'altra geografia e, se si vuole, un'altra storia, essendo niente altro che il momento della confessione privata, o della poesia, verso, o malgrado, il momento della vita pubblica o della storia. Nell'egloga medievale il viaggio è anche «visione», cioè estensione, per episodi graduati nel tempo, di un'esperienza esemplare, di purificazione, così come insegna la commedia dantesca e poi le commedie amorose di Boccaccio come *La caccia di Diana* o *l'Ameto* in cui l'io narrante vaga nei boschi dell'Etruria o il *Filocolo* dove Fileno viaggia verso l'eterno esilio.

La favola pastorale del tardo Cinquecento è ancora la rappresentazione di un viaggio mentale, per tappe obbligate e a tutti note, da una condizione di disordine e disparità alla condizione contraria. Centrale la disparità nell'amore; il pastore ama non riamato la ninfa, e viceversa, fino a un evento luttuoso, o supposto tale, che riconduce da morte a vita e ricomponne l'armonia dell'amore reciproco. La disparità può anche essere di ordine sociale, e allora alla felice conclusione è necessaria un'agnizione riabilitante. Nel *Pastor fido*, perché l'oracolo si compia e il sacrificio venga abolito, è necessario che Mirtillo si scopra figlio di sacerdote e progenie di Ercole. E nella *Filli di Sciro* il riconoscimento finale non solo riconduce Tirsi all'amore per Filli, ma sancisce che entrambi «non son figliuoli di poveri pastori, ma son tai che la fortuna loro l'quinci e quindi poté muover né grandi cure, sdegni, timor, desinare ed armi» (V, 4). Oppure la disparità è di ordine naturale, come avviene all'*Egloga*, la più vicina delle pastorali al mito e perciò la meno ottimistica e la più fantasiosa, in cui le ninfe, amate dai satiri, esseri inferiori e per metà bestie, vengono tramutate in piante. Ed è certo Ovidio delle metamorfosi il lontano modello di questo genere, oltre a Virgilio.

La grande fortuna della pastorale cinque-secentesca sta nell'identità di pianificazione della trama da rappresentare e della trama che non più gli dèi capricciosi ma un dio benevolo traccia per gli uomini; identità di intreccio e piano provvidenziale. A questo si arriva attraverso un percorso che via via allontana gli elementi panici delle prime egloghe e poi delle pastorali cinquecentesche, presenti nell'*Egloga* di Giraldo Cinzio, dove forte è il contrasto tra Pan e Diana, tra il desiderio panico e l'alido rifiuto delle ninfe, come avveniva nei drammi satireschi. Drama pastorale sarà invece *Il sacrificio* di Beccari, strutturato come le tragedie in cinque atti e in endecasillabi sciolti; *l'Arctusa* (1563) di Alberto Lollio e *Lo sfortunato* di Agostino Argenti (1567) compiono il cammino verso le due grandi pastorali del secolo, cioè *l'Aminta* (1573) e *Il pastor fido* (1590), distanti a loro volta tra loro quanto distano un Rinascimen-

to al tramonto e una Controriforma agguerrita e decisa a vincere la sua battaglia culturale anche nel teatro. Perché Tasso dipinge e dispiega intero il paesaggio pastorale di boschi, selve, specchi d'acqua con ninfe satiri e pastori che si inseguono si amano e odiano, rispecchiandosi o distinguendosi nelle parole di Eco: un paesaggio labirintico che ha tutta l'aria di un percorso iniziatico, di un'educazione sentimentale da dirigere verso l'ordine finale dell'amore ricambiato e del matrimonio; ma, com'è stato sin troppo detto, tale percorso è segnato dalla malinconia di una festa finita, in una corte come quella ferrarese ormai alla decadenza pur negli ultimi fuochi delle sue feste e celebrazioni.

La favola di Aminta è tuttavia destinata al ruolo di archetipo; favola della ninfa Silvia selvatica negatrice di amore convertita non da Eros ma dalla pietà verso Aminta creduto morto. La coppia è contornata da figure emblematiche, della famiglia e della cortigianeria, e simmetriche rispetto ai due protagonisti: il più anziano Tirsi, il vecchio sapiente Elpino, Dafne mondana consigliera d'amore; e il Satiro naturalmente, ultimo eco di una situazione erotica di smarrimento e desiderio di perdersi che la favola mostra e nega, malinconicamente.

Diversissimo *Il pastor fido* di Guarini, dramma pastorale con musiche, quasi melodramma, in cui però la parola subisce uno stretto controllo della ragione poetica, quasi il vaglio di una sorta di autocensura nel mitigare i momenti panici a vantaggio di un intreccio controllato, studiato in esemplari geometrie. Non più il labirinto, come in Tasso, ma la scacchiera, l'abile predisposizione dei pezzi, il controllo delle mosse, l'accordo pieno tra la reminiscenza del mondo classico e la proposta di un mondo nuovo. Senza malinconia.

Il mondo panico è lontano, ma lontano anche il tema del sacrificio. Dal nucleo scarno dell'*Aminta*, nelle sue tre scansioni dell'amore non corrisposto, della morte scampata e dell'amore riconosciuto Guarini costruisce un grande romanzo scenico, con intreccio moltiplicato e continui rimandi a tutta la tradizione arcadica e pastorale: e anzitutto all'*Amin-ta*, che compare nell'antefatto del *Pastor fido* come nome del fedele pastore tradito in passato da una ninfa, tradimento che costa ora ad Arcadia l'annuale sacrificio di una vergine.

Se l'*Aminta* era la rappresentazione di una iniziazione all'amore attraverso pietà e morte - «s'ei piace ei lice» indicava in Eros il grande dio, da coniugare con la liceità dell'amore verso l'armonia platonica di bello e buono - *Il pastor fido* è, con più ambizione, la rappresentazione dei destini umani, l'esecuzione progressiva di un progetto misterioso, solo alla fine chiaro; è l'ampio geroglifico in cui la selva rappresenta lo spazio del desiderio nella ricerca del suo appagamento: «Fin qui non

veggio | qual mi possa venir da questo gioco | comodità che 'l mio des-  
sire adempia», dice Mirtillo (III, 2)<sup>15</sup>.

I luoghi canonici del romanzo epico e pastorale, usati in modo relativamente svagato e ironico da Ariosto, costruiscono ora una geografia conflittuale tra libero arbitrio e Provvidenza, tra virtù machiavellica e virtù morale, tra eros e legge, o meglio tra le leggi di Eros e quelle, col matrimonio finale, di un patto sociale da fondare.

La favola di Guarini è perciò composta a strati: il più evidente mostra la commedia degli intrighi d'amore, tra coppie mal assortite e amanti non corrisposti; esclusi i due predestinati al matrimonio, che dovranno attraversare l'iniziatico pericolo di morte per essere riconosciuti come coppia salvifica che riscatta Arcadia dal sacrificio annuale.

Questa struttura si esprime, in termini teatrali, nella miscela di gioco infantile, tragedia sfiorata, commedia degli intrighi d'amore, coronata dalla finale festa di matrimonio: «Oggi comanda | la nostra dea che, | svece | di sacrificio orribile e mortale, | si faccian liete e fortunate nozze» (V, 6).

Dunque *Il pastor fido* si propone come modello perché frutto di una tessitura complessa che celebra la favola del passaggio dal caos all'ordine, dal sacrificio espiatorio al matrimonio riparatore attraverso la favola del passaggio dall'enigma sull'identità - modello Edipo - all'agnizione che, con l'identità di Mirtillo, riconduce all'ordine sociale.

Un ulteriore più interno strato della favola è infatti costruito sulla fitta tessitura dei riferimenti mitici, che sull'*Edipo* sofocleo e sul *Simposio* platonico pongono le loro basi ma che utilizzano molti altri riferimenti alla tragedia e al mito greco. Sotto il luccichio del tessuto verbale, la favola intreccia varie suggestioni mitiche, tramandate dalla tragedia greca. La necessità del sacrificio e la prossimità matrimonio-sacrificio rimandano a *Ifigenia*, mentre l'enigma iniziale che la storia scioglie alla fine («Non avrà prima fin quel che v'offende, | che duo semi del Ciel congiunga Amore»)16, cioè l'andamento circolare del racconto, rimanda a *Edipo*, come a Edipo (in un rapporto invertito) rimanda Mirtillo, sottratto al vero padre Montano per sfuggire all'oracolo che prevedeva il sacrificio del figlio da parte del padre. Il fedele amante Mirtillo che si propone di morire al posto di Amarilli rimanda ad *Alcesti*; lo spiare una scena proibita di Mirtillo che si inserisce nel gruppo femminile per il gioco della cieca rimanda alle *Baccanti* e all'errore di Penteo, al suo travestimento in abiti femminili, al suo spiare le donne in furore estatico. In-

<sup>15</sup> Cito da B. GUARINI, *Il pastor fido*, a cura di L. Fassò, Einaudi, Torino 1976.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 3 (*Argomento*).

fine il fiume al quale Mirtillo fu affidato – simmetrico alle selvatiche selve del fratello Silvio – ricordano la favola del bambino salvato dalle acque, con molti esempi nel mito cristiano e pagano, ben presente nel romanzo di Museo *Ero e Leandro* e prima in Ovidio. Dunque: le fonti tragiche sono in questa pastorale ben presenti, occultate però nelle pieghe di un intreccio che le rende attuali, e funzionali alla fondazione di una nuova mitologia, cristiana e controriformistica.

Altrettanto dissimulata nella leggerezza del verso cantabile è la ferea struttura temporale del *Pastor fido*: il passato è rimembranza di fanciullezza (Leopardi), gioco felice, innamoramento; il presente è l'intreccio d'amore peccaminoso che getta nel caos; il futuro è il matrimonio salvifico e quindi la fondazione di un nuovo ordine, basato non sul sacrificio ma sulla legge (della fedeltà matrimoniale). A tutto sovrintendono le divinità canoniche Diana e Afrodite nelle loro funzioni opposte e complementari, tra algida fanciullesca caccia artemidea e invecce fuoco, ardore d'amore di Venere, ormai luoghi comuni della pastorale.

Ma più occulta e più incisiva è la forza che emanano le due divinità dalle quali la coppia predestinata, Mirtillo e Amarilli, si vuol derivata, cioè Ercole e Pan. Ercole uccisore di mostri, costretto da amore a trarsi in donna e Pan dio del sesso e del panico, dio della licenza<sup>117</sup>, Ercole della ragione e Pan della perdita della ragione: sono questi i due limiti estremi entro cui si collocano le figure del *Pastor fido*, tutte mosse da Eros, il motore di ogni pastorale e di questa in modo più complesso e variamente dissimulato.

Anche di Eros troviamo dispiagate varie possibili funzioni: come scatenamento dei sensi da punire in Corisca e nel Satiro, al polo opposto come amore nobile e predestinato al matrimonio di Mirtillo e Amarilli e, in mezzo, come amor pietoso in Silvio e Dorinda, che travestita da lupo, sarà dal fanciullo ferita e poi sposata.

I nomi di piante delle persone e il travestimento animalesco indicano la totale partecipazione della natura – piante animali uomini – alla vertigine amorosa. Anche gli spazi canonici della scena boschereccia subiscono molteplici variazioni. La selva del romanzo aristotescò è ora percorsa dagli eroi non solo in modo svagato e casuale<sup>118</sup> ma seguendo una inconsapevole direzione. Ora alla selva della caccia e dell'inseguimento

<sup>117</sup> Cfr. J. HILLMAN, *An Essay on Pan*, Harper & Row, New York 1972 [trad. it. *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 1972].

<sup>118</sup> «Or vai soletta errando | per montagne e per boschi, | né di fera hai paura né di veltro?» dice Linco a Dorinda (IV, 2).

si aggiunge il giardino, il labirinto, dove la ninfa intrigante e intelligente Corisca invita la sua rivale a spiare il tradimento di Silvio con Lisetta la pecoraia, configurando intrigo e pericolo, in uno spazio iniziatico com'è il labirinto, che impegna il libero arbitrio, la scelta e la decisione dell'uomo sulla direzione da prendere. Anche se tali decisioni sono risibili e vane rispetto al piano provvidenziale di cui gli uomini non sono che semplici strumenti e inconsapevoli esecutori:

[...] e sul fitto meriggio,  
mentre che gli altri sono  
più fervidi ne l'opra, ed egli allotta  
da' compagni s'invola e vien soletto  
per via non trita al mio giardino, ov'ella  
tra le fessure d'una siepe ombrosa,  
che 'l giardin chiude, i suoi sospiri ardenti,  
i suoi prieghi amorosi ascolta, e poi  
a me gli narra e ride.

(III, 5).

Alla fine della favola, «la caverna sacra» smette di malodorare ma emette «sì grato odore, | che non l'avrebbe più soave il cielo» (V, 6).

Al labirinto si oppone, simmetricamente, lo specchio, la «picciola cavernetta», ermeticamente sprangata dal Satiro, dove Corisca aveva convocato la sua rivale per perderla, che convincerà della colpevolezza di Amarilli e della sua infedeltà. È la «trappola» inventata da Corisca per perdere la rivale e conquistare Mirtillo: una trappola-metafora evidente di un Eros da consumare nell'oscurità e nella colpa. Eros anima l'azione: le selve e il giardino labirintico diventano ora il suo spazio privilegiato, nella ricerca di quel che manca, l'altro amato.

La selva, luogo della caccia e della ricerca, il labirinto, luogo dell'intreccio: sono due delle possibili definizioni di Eros a partire dai suoi genitori, Penia e Poros. La madre Penia – penuria, mancanza – faticosamente lo spinge alla ricerca di ciò che manca, alla caccia: «Anzitutto è sempre povero, e ben lungi dall'essere morbido e bello, come crede il volgo; piuttosto è ruvido e irsuto e scalo e senza asilo, si sdraia sempre per terra, senza coperte, dorme a cielo scoperto davanti alle porte e sulle strade», come dice Platone nel *Simposio*<sup>119</sup>.

Il padre Poros indica invece la via, il passaggio, l'accesso e il superamento dell'ostacolo, che – come scrive Galimberti – spinge Eros oltre il guado che dalla *scena*, dove la ragione recita il suo testo, conduce ai margini della scena, fino allo «spettacolo dell'o-sceno»<sup>120</sup>. Di qui l'in-

<sup>119</sup> PLATONE, *Simposio*, Feltrinelli, Milano 1995, p. 69.

<sup>120</sup> U. GALIMBERTI, *Introduzione a PLATONE, Simposio* cit., p. 18.

trigo, la trappola, la chiusura di una grotta dove l'interno deve essere sottratto alla vista. Perciò nel *Pastor fido* compare questo fuori scena, la spelonca-trappola ordita da Corisca, in cui i due amanti vengono attratti, scoperti, dichiarati colpevoli<sup>121</sup>.

In un simile tragitto tra desiderio, segnale del limite dell'osceno, superamento dell'ostacolo e, in più, sublimazione del percorso, sta l'intreccio di questa tragicommedia, costruito in senso ascendente, verso il sublime: dal basso del corpo femminile di Corisca e del corpo doppio del Satiro, al corpo temporaneamente travestito da donna di Mirtillo e da animale di Dorinda all'assenza di corpo di Amarilli e Mirtillo, nel momento del sacrificio, dell'agnizione e del matrimonio.

Eros sta tutto nella ninfa attiva e progettante Corisca, l'unica dotata di un ritratto, perché dotata di un corpo che accoglie il desiderio: «E di persona l'anzi grande che no; di vista allegra, l di bionda chioma, e colorita alquanto» (II, 1). E lei la maestra della dissimulazione e simulazione, la maestra dell'inganno. E lei che - machiavellicamente - pensa di costruire con le sue mani la sua fortuna, è lei la prova invece che «l'umana libertade è don del cielo». Ed è lei la teorica dongiovannasca del desiderio mobile indifferenziato e molteplice: «Che fede? Che costanza?», si chiede, indicando invece che bisogna «far degli amanti quel che delle vesti: l molti averne, un goderne, e cangiar spesso» (I, 3).

Simulazione e dissimulazione appartengono a Corisca ma costruiscono il livello comico della tragicommedia, significato dal travestimento e dalla maschera, come quella di Corisca che, fuggendo dal Satiro, gli lascia in mano i suoi capelli posticci, a un livello comico che molto somiglia a un lazzo della tanto da Guarini esecrata Commedia dell'Arte (invece qui ben presente, specialmente nei dialoghi a contrasto degli innamorati). Ma anche gli altri personaggi esprimono lo stadio elementare e non purificato dell'amore mediante il travestimento comico: se Mirtillo si innamora della ninfa travestita da donna (come Ercole suo genitore) e così entra nel gioco della cieca e ruba un bacio. E se Dorinda, per piegare all'amore il cuore duro di Silvio, si traveste da lupo.

Accanto al travestimento, la cecità indica la condizione in cui Eros pone i suoi sudditi, da quella elementare del desiderio erotico a quella sublime dell'amore purificato: dal gioco della cieca alla cecità di amore che colpisce a caso alla cecità di Corisca che alla fine si pente: «Sì crude fui? Sì cieca? | Chi m'apre or gli occhi? Ah, misera, che veggio? | L'orror del mio peccato, | che di felicità sembianza avea!» (V, 9).

<sup>121</sup> «Or entra | ne la spelonca e qui l'assali» (III, 8) e, dice il Satiro, «Costrui crede a Corisca? E segue l'orme | di lei ne la spelonca d'Ericina? | Stupido è ben chi non intende il resto» (III, 9).

Travestimento e cecità segnano il primo livello erotico, sublimato dai successivi e finali contrari: non travestimento che dissimula ma agnizione che riconosce, e cecità veggente come quella del pastore sacerdote Tirenio - modello Tiresia - che alla fine interpreta e scioglie l'enigma.

L'eroticismo, il «furtivo desio» come lo chiama Guarini, esalta dunque il limite nel momento in cui lo trasgredisce; connette umano e divino, gioca senza regole, oltre ogni logica, non licenzioso come Pan (sempre e anche qui rappresentato dal Satiro) ma mosso dal ritmo di danza che il labirinto rappresenta, tra sacro e profano, luogo questo fuori del tempio (*fanum*) dove «si svolge la vita scandita delle regole e dei divieti che la ragione s'è data e che l'eroticismo infrange consumando, in una profondità che ignora ogni misura, i limiti che l'Io s'è assegnato per conoscere se stesso e ribadire la sua identità»<sup>122</sup>.

A questo viaggio di Eros nel profano, in questo percorso dalla selva al tempio dove si scandiscono regole e divieti verso il riconoscimento dell'identità, corrisponde anche la strategia dell'intreccio del *Pastor fido* di Guarini: ambientato nelle selve e nel labirinto, dove l'erranza è errore che conclude, si riscatta e acquista il suo significato nella tappa finale, nelle case paterne e nel tempio, cioè nella legge e nelle regole che il matrimonio rappresenta. E che col matrimonio sanciscono la fedeltà, non più qualità cortese ma qualità etica che sublima i vari stadi erotici incontrati nella ricerca: da quello primario ed elementare del Satiro e di Corisca a quello, via via più sublime ed elaborato di Dorinda e Silvio, e infine di Mirtillo e Amarilli, destinato quest'ultimo a connettere sacro e profano e a salvare Arcadia fondando un nuovo ordine non sacrificale ma legale.

La selva accoglie dunque il vagabondare di Eros per condurlo allo statuto di legge, questa declinata dalla favola in tutte le accezioni. Legge divina prescritta nella mente di Dio, come dice il Coro che chiude il primo atto: «Oh nel seno di Giove alta e possente | legge scritta, anzi nata, | la cui soave ed amorosa forza | verso quel ben che, non inteso, sente | ogni cosa creata, | gli animi inchina e la natura sforza!»

Legge che, in un volto enigmatico, nasconde il suo carattere benefico nella primitiva necessaria violenza del sacrificio e del sangue<sup>123</sup>; dunque legge «scritta col sangue», che vuole essere superata dalla legge come patto sociale<sup>124</sup>. E la «legge degli uomini», che si fonda su interdetti

<sup>122</sup> U. GALIMBERTI, *Introduzione cit.*, p. 20.

<sup>123</sup> Come indica R. GIBARD, *La Violence et le Sacré*, Grasset, Paris 1972.

<sup>124</sup> «Impose ancora a l'infelice sesso | una molto severa e, se ben miri | la sua natura, inosservabil legge, | legge scritta col sangue: "Che qualunque | donna o donzella abbia la fé d'amore, | co-

ti e concessioni<sup>127</sup>: ad esempio Mirtillo può morire al posto di Amarilli, ma condotto al sacrificio non può interrompere il silenzio.

Infine, ulteriore declinazione della legge, il processo: il messo racconta come Amarilli al tempio «fu quasi in un sol punto l'accusata, convinta e condannata» (V, 2). La legge è la tappa finale, che trova i suoi spazi simbolici nelle «paterne case» e nel tempio, cioè nella chiesa dove l'enigma si chiarisce, la vicenda si scioglie con la cerimonia del matrimonio e con la lode della Provvidenza: «L'umana libertade è don del Cielo» e «O provvidenza eterna, l con qual alto consiglio l tanti accidenti hai fin a qui sospesi, l per farli poi cader tutti in un punto!» (V, 5).

La trama della favola coincide ed esprime una vigorosa risposta alla dialettica virtù-fortuna di Machiavelli e, con tale dialettica, a una concezione rinascimentale dell'onnipotenza umana ora da mostrare come stolta *hybris* e da disciplinare, «educare» con leggi, concessioni e divieti.

I due nuclei tematici che fondano *Il pastor fido* – l'esaltazione del matrimonio e della Provvidenza contro una piena libertà dell'arbitrio umano – sono due dei temi anche della pedagogia di Carlo Borromeo e di Silvio Antoniano (pensiamo ai suoi *Tre libri dell'educazione cristiana dei figliuoli*<sup>128</sup>, dove si afferma che la «sostanza dell'educazione christiana consiste nella cognizione et nell'osservanza della divina legge» e in cui il centro della vita sociale si pone nel matrimonio e nell'educazione della donna).

La miscela delle forme teatrali nel *Pastor fido* serve alla miscela di mitico classico più mito cristiano, ma anche alla miscela di etico e politico, che fondano la novità e la necessità del terzo genere. Una necessità espressa con la leggerezza del gioco e del sogno. Il genere pastorale, così funzionale all'ideologia controriformistica, si rappresenta invece con la leggerezza delle larve inconse e delle figure del sogno: «Narri tu sogni, o pur sognando ascolto?» dice Corisca (V, 8) quando apprende che Amarilli, lungi dall'essere sacrificata, sposerà Mirtillo. E alla fine il fortunato Mirtillo: «Questi mi paion sogni, l a dirti il vero; e mi par d'ora in ora, l che 'l sonno mi si rompa, l e che tu mi t'involi, anima mia» (V, 10). Essendo la battuta che, prima del corredo, conclude la favola, siamo indotti pensare che questo sia un congedo: Mirtillo congeda la favola pastorale come sogno, come visione teatrale lontana dalla realtà che tuttavia perfettamente rappresenta e interpreta.

me che sia, contaminata o rotta, l s'altri per lei non muore, a morte sia l irremissibilmente condannata», come dice Engasto (I, 2).

<sup>127</sup> Lo dice, ancora una volta, Corisca: «Io credo ben che sappi l che la medesima legge, che comanda l a la donna il servar fede al suo sposo, l ha comandato ancor che, ritrovando l ella il suo sposo in atto di perfidia l possa, mal grado de' parenti suoi, l negar d'esserli sposa» (III, 5).

<sup>128</sup> Pubblicato a Verona, presso Sebastiano delle donne, 1584.

«Anima mia»: così chiama la fanciulla che si appresta a diventare sua moglie nel «fortunato Imeneo». È l'anima riconosciuta di Platone, è il «s'ei piace ei lice» felicemente ricongiunto. Così Guarini chiude con la razionalità rinascimentale di Ariosto e Machiavelli apre a un nuovo teatro, tra manierismo e Barocco. Così ha buon gioco a liquidare, nella polemica, gli argomenti autoritari di Jason de Nores che aveva accusato di mostruosità il nuovo genere rispetto ai dettami aristotelici.

Guarini sostiene la libertà della rappresentazione teatrale rispetto a precetti inattuali e, con argomenti che sottolineano la «modernità» del nuovo genere, la sua natura giocosa quindi la scarsa attualità della catastrofe tragica in favole teatrali che tutti sanno essere finte eppur si dirtano proprio perché favole, sogni, evasioni (quella che si chiamerà la «denegazione» teatrale). «E, per venire all'età nostra, che bisogno abbiamo noi di purgare il terrore e la commiserazione con le tragiche viste avendo i precetti santissimi della nostra religione che ce li insegna con le parole evangeliche. E però quegli orribili e truculenti spettacoli son soverchi né pare a me che oggi si debba introdurre azione tragica ad altro fine che per averne diletto», argomenta Guarini in pieno accordo con Controriforma e Sant'Uffizio<sup>127</sup>.

Altrettanto opportuna, in questa linea, la liquidazione della commedia: perché questa «è venuta in tanta noia e disprezzo che, se non si accompagna con la meraviglia degli intramezzi non c'è più alcuno che la possa soffrire». Il terzo genere li comprende e li supera, col sogno, con meraviglia e con la modernizzazione del mito classico nei precetti evangelici.

Da questa interpretazione totale e totalizzante del suo tempo, da queste previsioni dei sogni e delle meraviglie del Barocco, ma ingabbiati in una visione religiosa e politica di assoluta attualità, da questa stratificazione di intenti in una rappresentazione teatrale che ben nasconde nella finzione e nel gioco un nuovo senso della vita, derivano il successo indiscusso, le moltiplicate edizioni, il rango di modello anche europeo di questa pastorale italiana<sup>128</sup>.

Mentre la pastorale come genere teatrale è destinata a estinguersi trasformandosi nell'esperienza tarda dell'Arcadia, il mondo dei pastori trova altre voci, specialmente legate alla musica, in tutto il secolo e fino a Metastasio, che sarà capace di ulteriori metamorfosi, fino ad am-

<sup>127</sup> R. GUARINI, *Il Vernato*, Ferrara 1588, pp. 5-6.

<sup>128</sup> È ora da vedere *La questione del «Pastor fido»*, che contiene *Le annotazioni di Guarini*, che accompagnano l'edizione Ciotti 1602, e i *Due discorsi di Faustino Summo*, con introduzione di A. Gareffi, Vecchiarelli, Roma 1997.

bientare (ma con lui tutto il Settecento) nel mondo dei pastori l'utopia del buon sovrano.

Tra le ultime versioni pastorali, l'*Endimione* di Alessandro Guidi, forse composta nel 1688 per Cristina di Svezia e recitata nel 1691 in Arcadia, congiunge nel pastore il poeta e l'eroe. Ma altri poeti tengono ora il campo e sono i poeti che inventano il nuovo genere del melodramma, in cui è la parola cantata a suscitare le emozioni della passione e del sentimento.

#### 4. Musica e affetti.

Lenta e lunga è l'elaborazione delle idee che coniugano poesia e musica e che conducono alla nascita del melodramma, genere destinato a lunga vita.

Poeti come Chiabrera, Tasso, Guarini o Giambattista Marino sono ben consapevoli che la loro poesia o la loro lingua per il teatro è lingua musicale. Secondo Tasso, la poesia è «finzione retorica posta in musica» e «l'arte del rimare [è] simile alla musica», la poesia petrarchesca è modello di «maniera temperata» di dolcezza e armonia musicale<sup>129</sup>. An che Guarini, quando teorizza la temperata armonia degli stili nel suo *Compendio della poesia tragicomica*, adotta metafore musicali: «gli stili non sono come le campane [...] ma sono come le spiritose e arrendevo le corde del musicale stromento, le quali, benché tutte abbiano il loro tuono, non è però che 'n quello ordinariamente non siano più e meno, secondo che piace al musico, intense e dimesse [...] Nel medesimo modo si maneggian gli stili»<sup>130</sup>.

Nel quinto canto dell'*Adone* (che è d'obbligo citare per la sua pertinenza con le questioni teatrali, per l'importanza delle macchine e per i generi) si legge: «L'invenzione, la favola, il poema [...] l'eloquenza è l'artefice suprema | sovrastante con lei la poesia | seco il numero, il metro e la misura | si prendon de la musica la cura» (ottava 123)<sup>131</sup>.

Anche Gabriello Chiabrera aveva richiamato l'attenzione sui rapporti tra musica e struttura metrica dei componimenti lirici. Nel suo dialogo *Il Geri* aveva raccomandato una varietà di versi nella composizione

ne delle canzoni, perché «i maestri di canto musicano di buon grado sí fatti componimenti: anzi il fanno con grande vaghezza, e confessano prontamente che dalla varietà de' versi si presta loro comodità di più allettare l'uditore con le loro note [...] Che io non dica menzogne sia testimone tutta Italia, e specialmente Firenze e Roma»<sup>132</sup>, così indicando i due maggiori centri di produzione musicale, centri anche dell'attività cortigiana dello scrittore. Il quale fu uno dei più prolifici fornitori di canzonette da musicare offerte ai musicisti fiorentini e a Claudio Monteverdi e autore di molti intermezzi (tra i quali quelli musicati da Monteverdi per l'*Idropica*, commedia di Guarini, rappresentata a Mantova dai Fedeli con G. B. Andreini).

Tra Cinque e Seicento, intorno a queste idee e a questi poeti, si svolge l'imponente produzione madrigalistica polifonica o monodica, destinata all'intrattenimento di coloro che, per proprio diletto, la cantano: il madrigale come sperimentazione di una musica per l'intrattenimento (*Umgangsmusik*, musica 'di compagnia', 'di relazione', 'da praticare') e non per la rappresentazione (*Darbietungsmusik*, musica 'da esibire', 'da ostentare')<sup>133</sup>.

I testi poetici prescelti dalla madrigalistica colta e aristocratica sono quelli già predisposti alla musica, all'idillio, all'intimità dei sentimenti, al lamento d'amore, cioè i testi pastorali; dalle egloghe all'*Aminta*, alle poesie di Marino, ma soprattutto dal *Pastor fido*, come mostrano i numerosi madrigali dalla tragicommedia, specialmente da «il gioco della cieca», musicati da Gabriele Fattorini, da Monteverdi e da molti altri.

Il madrigale è momento di musica anch'esso ispirato al Classicismo, che in più mostra le qualità della voce solista nell'espressione degli umani affetti. Quasi parallela, ma a parte, corre la produzione madrigalistica basata sulla polifonia dialettale, come le «villanesche» napoletane oppure gli esperimenti poetico-vocali del modenese Orazio Vecchi (1501-1605), che usa le voci umane e le parole per la loro forza sonora, anche destituite di senso.

Nelle *Veglie di Siena* (1604) Vecchi riproduce suoni e parole dei giochi di società e nell'*Amphiparnaso* (1597), «commedia armonica», propone un intrattenimento musicale basato su una polifonia varia, non per la rappresentazione, come sostiene nel prologo, ma per una fruizione esclusivamente musicale, che dall'*orecchio* va alla *mente* di chi ascolta.

<sup>129</sup> T. TASSO, *La cavalletta*, in *id.*, *Opere*, a cura di B. Maier, IV, *Dialoghi*, Rizzoli, Milano 1965, p. 90.

<sup>130</sup> B. GUARINI, *Il «Pastor fido»* e il «Compendio di poesia tragicomica», a cura di G. Brognoligo, Laterza, Bari 1914, pp. 254-55.

<sup>131</sup> G. MARINO, *Adone*, in G. G. FERRERO, *Marino e i marinisti*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954.

<sup>132</sup> G. CHIABRERA, *Il Geri*, in *id.*, *Canzonette, Rime varie, Dialoghi*, Loescher, Torino 1952, p. 568.

<sup>133</sup> Cfr. L. BIANCONI, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, VI, cit., p. 343; *id.*, *Storia della musica*, IV, *Il Seicento*, Edt, Torino 1982; si vedano anche C. ANNUNALI (a cura di), *La musica e il mondo*, il Mulino, Bologna 1993 e A. L. BELLINA, *L'ingegnosa congiunzione. Melos e immagine nella favola per musica*, Olschki, Firenze 1984.

L'originale esperimento usa tutti gli ingredienti della commedia, tipi comici e dialetti vari, ma senza trama e con esclusiva finalità sonora e musicale. Proceede in due atti, con quattordici brani diversamente musicati, sia nel registro serio sia in quello comico. Due i monologhi, prevalenti i dialoghi in cui l'autore usa tutte le possibilità che lo stile madrigalistico gli mette a disposizione con ritmi vari, intorno agli schemi semplici dell'opposizione di tipi come nella Commedia dell'Arte, della quale anche adotta i vari dialetti e lingue (il capitano spagnolo, i cori ebrei nella sinagoga, «Ahi Bariuchai l'Badanai Merdochai...» nella terza scena del terzo atto); con forti intenzioni parodistiche e umoristiche, anche verso la musica «colta», impegnata in temi classicistici e mitici. Di questo tipo verbale e musicale, che usa parola e voce come pura sonorità, sarà l'intermezzo *La fiera di Farfa*, forse da un'idea di Bernini, che mette in scena i gridi dei venditori e le diverse voci.

Il rapporto tra musica e parole sta nella cultura letteraria e teatrale del Rinascimento. Da questa, e dalla riflessione sul rapporto tra poesia, musica e passioni nasce l'invenzione di un genere nuovo in cui la mitologia e la favola classica servono da telaio per l'invenzione dell'«affettuosa musica».

Nasce il melodramma, cioè la creazione di una composizione musicale complessa, con trama e svolgimento, in cui i personaggi recitano cantando, così riprendendo e portando a compimento - nell'intenzione di musicisti e musicologi - la tragedia greca: dall'amicizia tra Girolamo Mei e Vincenzo Galilei dai loro incontri a Roma e Firenze, e poi dagli scambi tra Giovanni de' Bardi e Giulio Caccini.

Girolamo Mei, nel suo carteggio con Vincenzo Galilei, ha modo di sostenere la sua convinzione che la musica e il canto degli antichi fosse «un canto fermo», capace di muovere gli affetti e commuovere perché semplice e privo degli artifici dei moderni. La musica sembra destinata ad applicare quel metodo catarctico teorizzato da Aristotele per la tragedia; metodo inteso come procedimento per purgare l'animo, medicamento atto a rimuovere dal corpo gli umori velenosi mediante l'iniezione di una medicina simile; come avviene partecipando alle passioni dell'attore in scena, che ci liberano dalle nostre.

La nascita del nuovo genere si deve dunque a una forte, polemica opposizione di antico e moderno; contro la moderna polifonia, verso una esecuzione del modello della tragedia greca, che questi musicologi ritenevano fosse tutta cantata e non solo i cori; convinzione che deve sostenere la monodia del recitar cantando, nuova e vera invenzione di questo tipo di teatro perché supera l'emozione polifonica nella musicalità della parola.

Come sostiene Vincenzo Galilei nel suo *Dialogo della musica antica e moderna*, dedicato al conte Giovanni de' Bardi, la musica ha come parte più nobile, importante e principale «i concetti dell'animo espressi col mezzo delle parole»<sup>14</sup>. In ambiente classicista fiorentino dunque, in un gruppo di musicisti e letterati legati da amicizia e progetti culturali, nell'Accademia dei Bardi, sotto la benevola protezione dei Medici e specialmente del principe Giovanni, nasce tra il 1578 e il 1600 il melodramma. Anche se la maggior parte delle idee su cui si basa l'attività della Camerata erano già state elaborate per lo più all'esterno di essa, come mostra Nino Pirrotta<sup>15</sup>; e specialmente a Roma, con Girolamo Mei. Nonché in altre accademie fiorentine, come quella degli Alterati.

Interessante segnalare, tra i precedenti, l'opera del gesuita Athanasius Kircher, professore a Roma proveniente dalla Germania, erudito enciclopedico di infinite competenze, anche musicali, soprattutto nel rapporto coi sentimenti studiato con cognizioni mediche, musicali, metafisiche e teologiche. Il termine scelto è «affetti», che compare nel libro di Giulio Cesare Monteverdi, *Affetti musici* (1620) e in quello di Giulio S. Pietro de' Negri, *Grazie ed affetti di musica moderna* (1613); da *affectus*, passivo da *afficere* per indicare la condizione di passività dell'animo che si lascia occupare da un'emozione. Contiguo alla passione, che Descartes nel trattato *Les passions de l'âme* definisce «percezione o di sentimenti o di emozioni dell'anima»<sup>16</sup>.

Questi termini si incontrano anche nella retorica - come la musica intesa a commuovere -, come orazione patetica, espressioni o figure patetiche cioè che esprimono «alcun movimento dell'animo», secondo Emanuele Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico* (1663).

Ed è, questo della retorica, il filo che unisce generi diversi, come la tragedia laica e dei collegi, la pastorale e la musica, oppure l'orazione, tutte intese a creare nello spettatore una intensa partecipazione emotiva, una fascinazione che si dovrà tenere sotto controllo e indirizzare a un effetto educativo e rasserenante; ben conoscendo invece la potenzialità devastante che la commozione delle passioni e degli affetti può provocare.

La riflessione prende le mosse dalla conoscenza del pensiero classico di Aristotele e Quintiliano, ma si svolge in sintonia con le conoscenze della psicologia e la classificazione delle passioni nel secolo barocco. Non-

<sup>14</sup> Prima edizione Firenze 1581.

<sup>15</sup> Cfr. N. PIRROTTA, *Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Marsilio, Venezia 1987, pp. 173-95.

<sup>16</sup> R. CARTESIO, *Le passioni dell'anima* cit.

ché la convinzione di una analogia tra passioni e voce umana e musica. Leggiamo la prefazione di Claudio Monteverdi al libro VIII dei suoi *Madrigali guerrieri et amorosi*:

Havendo io considerato le nostre passioni, od affettioni, del animo, essere tre le principali, cioè, Ira, Temperanza, e Humiltà [...] anzi la natura stessa de la voce nostra in ritrovarsi, alta, bassa e mezzana; e come l'arte Musica lo notifica chiaramente in questi tre termini di concitato, molle e temperato, né havendo in tutte le compositioni de passati compositori potuto ritrovare esempio del concitato genere, ma ben si del molle, e temperato [...] e sapendo che gli contrarij sono quelli che muovono grandemente l'animo nostro, fine del muovere che deve havere la bona musica perciò mi posi con non poco mio studio, e fatica per ritrovarlo<sup>137</sup>.

Non resta che estendere dal frammento madrigalesco alla favola questa forza di commozione, e la musica consegna al teatro il dramma musicale. È comunque alla Camerata del conte Giovanni de' Bardi, musicista, musicologo e organizzatore di cultura che va il merito dell'*invenzione* del melodramma, perché è questo l'ambiente di raffinata cultura classicista che organicamente trasferisce alla scena la lunga elaborazione teorica precedente. Da Firenze, il melodramma si radica a Roma, a Ferrara, a Venezia, nelle differenze strutturali delle diverse corti e dei diversi destinatari. Perché nel melodramma la musica e la poesia si coniugano organicamente con la favola e si consegnano al teatro: la monodia, l'affettuosa musica, il recitar cantando trovano i loro poeti, letterati, scenografi, attori e danno luogo a un genere teatrale moderno e autonomo.

È una rivoluzione estetica, che unisce musica e letteratura, mitologia e spettacolo, che si rivolge alla commozione simpatetica del pubblico, oltre o insieme a un'altra commozione, quella del vedere, dello spettacolo. L'attività della Camerata è dunque un episodio della storia del melodramma, relativamente breve ma estremamente significativo. Meccenati, teorici, musicisti, poeti e talvolta tutte queste qualifiche insieme formano un «gruppo» a metà tra l'accademia umanistica e la compagnia teatrale, o tutt'e due queste cose insieme: il carattere culturale e l'agire per diletto sono dell'umanista, l'operare pratico, l'organizzazio-ne di spettacoli e la finalità «rappresentativa» della ricerca appartengono invece al teatro. La teoria e la pratica si verificano a vicenda. Con il melodramma inizia una ricerca teatrale sul rapporto tra musica e parole e sul rapporto tra la commozione dell'udito e quella della vista che si conclude con Metastasio, anch'esso convinto che la musica accompagnasse tutta la tragedia greca e che la favola mista conclusa col lieto fi-

<sup>137</sup> Venezia 1638.

ne fosse assolutamente lecita per una catarsi non terrificante e luttuosa ma consolante, come i nuovi tempi esigevano.

Anche per questo, la preferenza era stata accordata dai musicisti e poeti della Camerata alle favole «di metamorfosi», in cui il passaggio da uno stato all'altro proponeva una fine non lieta ma non tragica. Spacialmente nelle prime favole che, basate su motivi ovidiani, indicano anche il passaggio da una forma all'altra, dalla forma letteraria a quella musicale. Come l'affetto è passaggio da uno stato d'animo all'altro; come la musica è temperamento di estremi; così la favola segna le tappe di questi passaggi rivisitando miti greci e favole latine costruite sulla metamorfosi: il passaggio da uomo a pianta (*Dafne*), da donna a suono (*Eco*), da uomo a fiore (*Narciso*), da vita a morte (*Orfeo*).

Queste trame sono una costante del primo melodramma fiorentino. Perché qui la forma è trasformazione, come Bernini mostra, sfidando la compattezza del marmo per rappresentare Apollo e *Dafne*.

Le favole di Ottavio Rinuccini (1564-1621) si pongono alla fine di un percorso in cui si incontrano e intrecciano tradizione lirica, stilizzazione pastorale e predisposizione della parola alla traduzione musicale. Qui è costante la situazione della metamorfosi: nella *Dafne* (1594) musicata da Iacopo Peri e Giulio Caccini, nell'*Euridice* musicata da Caccini e rappresentata il 6 ottobre 1600 per le nozze tra Maria de' Medici ed Enrico IV di Francia; nell'*Arianna*, musica di Claudio Monteverdi, rappresentata a Mantova il 28 maggio 1608 per le nozze tra Margherita di Savoia e Francesco Gonzaga; in *Narciso*, opera alla quale lavora al momento della morte.

La sua opera rappresenta uno dei più felici esiti della precedente pastorale, eliminando l'intreccio complesso, i raddoppiamenti, gli enigmi, la suspense del *Pastor fido*, eliminando i suoi intenti ideologici, la sua complessità linguistica. Rinuccini opera nel senso della *riduzione*, dell'esemplare semplicità linguistica nella unicità della favola, a tutti nota, ripresentata in situazioni festive, temperata tra pericolo e salvezza, in armonica visione del mondo che esalta l'armonia della musica e insieme la sua capacità di commuovere e rallegrare.

Quel che unisce le sue favole è la trasformazione, il passaggio, la metamorfosi: dalla mutazione fisica (*Dafne*, *Narciso*) a quella morale da amante a traditore di Tesco, a quella da moglie abbandonata a dea di Arianna infine da vita a morte a vita di Orfeo, mito che tutti gli altri comprende e rappresenta perché esalta in Orfeo il poeta e la poesia come musica.

Perciò, in modo programmatico, il prologo della *Dafne*, sua prima opera, è detto da Ovidio autore delle *Metamorfosi* e per lo stesso moti-

vo, nella relativamente povera esibizione verbale del testo (che vuole soprattutto creare un cliché di riproduzione anziché un libero esempio di invenzione) i verbi che indicano mutazione sono ricorrenti<sup>118</sup>.

Il prologo della *Dafne* annuncia anche la poetica teatrale di Rinuccini: la «dotta lira», cioè la musica, ha ora il compito di commuovere l'ascoltatore con favole che segnalano il passaggio da una condizione felice a una contraria, alla fine placata da un ordine armonico superiore che tutto contiene: «Quel mi son io che su la dotta lira | cantai le fiamme de' celesti amanti | e i trasformati lor vari sembianti | soave sí, ch' il mondo ancor m'ammira» dice Ovidio, che così presenta la favola di Dafne: «Vedete lagrimar quel dio ch' in cielo | reca in bel carro d'or la luce e il giorno | e de l'amata ninfa il nume adorno | adorar dentro al trasformato stelo»<sup>119</sup>. Parole che esaltano il dio di questo teatro, cioè Apollo, dio della lira, della luce e della temperata armonia, e insieme designano il tema amoroso come tema centrale della sublime esaltazione dei nobili amanti.

Ma, oltre alla commozione che tale situazione provoca, è da notare l'*ammirazione* causata dal *vedere*: «Vedete lagrimar...»: si allude così allo spettacolo, alla destinazione teatrale del nuovo genere, a un teatro dove parole musica visione si incontrano, un teatro come *luogo privilegiato* di questo incontro.

Apollo è il dio di questo teatro, Orfeo il suo rappresentante nella scena. In questo senso è da leggere il libretto di Rinuccini dedicato al cantore tracio, nell'esaltazione del «lieto imeneo»: «Raddoppia e fiamme e lumi | al memorabil giorno, | Febo, ch' il carro d'or rivolgi intorno», dicono le Ninfe, mentre il Coro invita «Al canto, al ballo, a l'ombre, al prapo adorno | a le bell'onde e liete | tutti, o pastor corrette, | dolce cantando in sí beato giorno», che perfettamente riproduce il senso e l'atmosfera della festa aristocratica che costituisce la cornice di quest'opera.

Armonioso anche il lamento di Orfeo, che trova il suo centro nelle lacrime, nel pianto e nel sospiro, manifestazioni dolci, per così dire, del dolore e del lutto: «Non piango e non sospiro, | o mia cara Euridice | ché sospirar, ché lagrimar non posso. | Cadavero infelice, | o mio core, o mia speme, o pace, o vita! | ohimè chi mi t'ha tolto»; parole cui il Coro fa da eco: «sospirate aure celesti, | lagrimate, o selve, o campi. | Quel bel volto almo fiorito, | dove Amor suo seggio pose, | pur lasciasti sco-

<sup>118</sup> Ad esempio: «DAFNE [...] de l'amata Ninfa il lume adorno | adorar dentro al trasformato stelo»; «ARIANNA Qual più sincera fede, | scendere al regno ombroso | cambio d'amato sposo?»; «NARCISO Dunque convessa è 'n fior tanta bellezza?»; e così via.

<sup>119</sup> I drammi di Rinuccini si leggono in *Drammi per musica*, a cura di Andrea Della Corte, Uiet, Torino 1958, vol. I (le citazioni alle pp. 64-66).

lorito | senza gigli e senza rose». La morte si presenta nella forma neutra della perdita di colore, sempre nella metafora floreale che aveva incorniciato il canto e il ballo della festa.

Apollo sovrintende anche alla conclusione dell'opera, dove Plutone e Proserpina, commossi dal canto di Orfeo, gli restituiscono la sposa: «Trionfi oggi pietà ne' campi inferni», dice Plutone. Alla fine dionisiaca di Orfeo sbranato dalle Erinni nella favola di Poliziano succede la fine apollinea di un Orfeo premiato per la sua musica: «O fortunati miei dolci sospiri! | O ben versati pianti! | O me felice sopra gli altri amanti». Questo schema sostiene tutte le favole di Rinuccini, tradotte perfettamente in musica, specialmente da quella di Claudio Monteverdi nella sua *Arianna* (di cui è ben noto il «lamento»: «Lasciatemi morire, [...] e che volete voi che mi conforti, | in così dura sorte, | in così gran martire? Lasciatemi morire»).

Del libretto si apprezza la varietà dei moduli stilistici, quello riflessivo del dibattito e contrasto dialogico, quello lirico effusivo del recitativo di Arianna abbandonata, quello corale per la felice conclusione: tutto armonizzato dalla figura musicale di Apollo, che infatti sostiene il prologo: «Di cetra armato, e non di strali o d'arco» nella favola musicale nuova che restaura la tragedia greca ma nella nuova musica: «Odi, sposa real, come sospiri | tradita amante in solitaria riva. | Forse avverrà che della scena argiva | l'antico onor ne' novi canti ammiri». Alla fine Arianna, ora felice sposa di Bacco, chiama alla ribalta tutte le divinità che hanno partecipato allo spettacolo, cioè Venere, Giove e Bacco, nella esaltazione del felice matrimonio, metafora di quello tra Maria de' Medici ed Enrico di Francia che ora si festeggia.

Nella stessa occasione, il 9 ottobre 1600, fu rappresentato a Firenze *Il rapimento di Cefalo*, di Gabriello Chiabrera, con musiche di Caccini e scene di Buontalenti, di cui Michelangelo Buonarroti il Giovane ricorda l'eccellenza della musica e il carattere spettacolare della messa in scena, importante testimonianza sulla risonanza emotiva del «recitar cantando»:

Giulio [Caccini] ebbe occasione in quest'opera [...] di far conoscere di quanta efficacia fosse la musica che imitando nobilmente il nudo parlare, non ascose sotto armonia la intelligenza significativa delle parole [...]; e sulla grandiosità della scenografia di Buontalenti, solidale con la favola, il cui argomento era tale da «prestar campo agli artefici di metter in opera le più meravigliose macchine che mai fin ora ne' nostri tempi si fosser viste»<sup>120</sup>.

<sup>120</sup> M. BUONARROTI IL GIOVANE, *Descrizione delle felicissime nozze della cristianissima maestà di Madonna Maria Medici Regina di Francia e di Navarra*, Giorgio Marescotti, Firenze 1600.

Lo stesso testimone descrive la straordinaria scena, col Monte Eli-  
 cona che posava la sua base sulle prime poltrone della platea, in un ten-  
 tativo riuscito di collegare scena e pubblico, con Aurora che scende in  
 terra per parlare con Cefalo; Titone trascorre orizzontalmente su una  
 nuvola che assume forme diverse, il Cielo incontra la Terra che emerge  
 da una grotta spalancata sul fondo della scena e, miracolo ancora più sor-  
 prendente, con un continuo gioco di luce giorno e notte si alternano.  
 Anche in questo caso, una favola letteraria di metamorfosi serve al-  
 la metamorfosi dello sguardo e dell'udito. La favola deriva dalle *Meta-  
 morfosi* di Ovidio, e dal *Ravissement de Céphale* di Ronsard, che racconta  
 l'amore infelice di Aurora per Cefalo, la sua discesa in terra e il rapi-  
 mento in cielo del bel pastore<sup>141</sup>.

A Orfeo, la divinità di questo genere perché eroe della poesia e del-  
 la musica, Chiabrera dedica una favoletta «da rappresentar cantando»,  
 cioè il *Pianto d'Orfeo* (1608) — quasi simmetrico al lamento di Arianna  
 di Rinuccini —, che si rivolge alle divinità infero per la restituzione  
 dell'amata; mentre Alessandro Striggio dedica a questo tema una *Favo-  
 la d'Orfeo*, pubblicata nel 1607, anno della prima rappresentazione a  
 Mantova e musicata da Monteverdi; che si distingue da quella di Ri-  
 nuccini, perché qui il cantore perde Euridice, si volta a guardarla, quin-  
 di si lamenta, infine pronuncia una dura imprecazione contro le donne  
 ma viene salvato da Apollo (anziché essere punito dalle Furie) e porta-  
 to in cielo a rivedere la moglie «nel sole e nelle stelle». Pur vicino al mo-  
 dello di Rinuccini, Striggio specializza la funzionalità della parola ri-  
 spetto alla musica che deve assorbirla e rappresentarla<sup>142</sup>.

La librettistica romana va letta nel clima morale e politico della città,  
 coi suoi caratteri ben diversi, che coniugano esemplarità religiosa, omo-  
 geneità con le direttive della Controriforma, intensa attività dei teatri  
 nelle chiese e anche intensa presenza di manifestazioni spettacolari pro-  
 priamente popolari (come i carnevali, i teatri di marionette e burattini,  
 la produzione dialettale).

Il secolo si apre con la *Rappresentazione di anima e corpo* di Emilio  
 de' Cavalieri rappresentata nel 1600; lauda drammatica cui si aggiunge  
 un ottimo esemplare di nuova musica degli affetti e una sia pur semplice  
 scenografia. Come abbiamo visto con le Quarantore, il teatro per musi-  
 ca entra nelle chiese, e vi resterà in forma di oratorio, senza azione né  
 elementi di rappresentazione ma con la permanenza del canto, general-

mente ispirato a episodi religiosi, biblici, in latino e volgare, con recita-  
 tivi e arie musicali. Questo dell'oratorio sarà un genere musicale preva-  
 lentemente romano. Per musica sarà il *Sant'Alessio* di Giulio Rospiglio-  
 si (che poi diventerà papa col nome di Clemente IX) e Stefano Landi e,  
 sempre di Rospigliosi, *Cbi soffre sperì*, commedia musicale rappresen-  
 tata a Roma nel 1637, con musica di Virgilio Mazzocchi e Mario Moraz-  
 zoli e apparato scenico del Bernini. Spettacoli totali, che esaltano sia il  
 teatro sia la religiosità della manifestazione, unendo in sintesi scenotec-  
 nica, intesa come manifestazione visiva del divino e del soprannaturale.

Caratteri diversi sono quelli dell'altro grande centro teatrale dell'Ita-  
 lia secentesca, Venezia, dove nel 1637 inizia sia la storia del teatro pub-  
 blico, a pagamento, sia il teatro impresariale e stagionale. Ai maggior  
 centri di produzione della penisola corrisponde dunque il dominio di  
 uno spazio particolare: Firenze con il palazzo e l'accademia, Roma con  
 la Chiesa, Venezia col teatro pubblico<sup>143</sup>. A parte, ma di grande rilievo  
 per il futuro, il melodramma di tipo comico rappresentato da Andrea  
 Moniglia, da Aurelio Aureli, e da una folta schiera di musicisti.

Alla fine del secolo, l'Accademia dell'Arcadia sarà la stazione finale  
 di questo lungo viaggio, assorbendo lirica musica e teatro, utilizzando  
 ed esaurendo i temi del Classicismo mitologico e pastorale che il secolo  
 precedente aveva elaborato in modi unici e originali<sup>144</sup>.

<sup>141</sup> Su tali spazi cfr. AA. VV., *Illusione e pratica teatrale*, Neri Pozza, Venezia 1975 (catalogo del-  
 la mostra «Per una lettura dello spazio»).

<sup>142</sup> Si veda *La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi da Giovanni Mario de' Cre-  
 scimbene custode d'Arcadia*, G. F. Beragni, Roma 1700, p. 141.

<sup>141</sup> Si legge in A. SOLERTI, *Le origini del melodramma*, Bocca, Torino 1903.

<sup>142</sup> Si veda il fondamentale N. FIBROTTA, *Le due Orfei. Da Poliziano a Monteverdi*, Einaudi, To-  
 rino 1961.