

# INDICE GENERALE

## PARTE PRIMA

AVVERTENZA . . . . .	pag.	5
----------------------	------	---

### CAPITOLO PRIMO. — LITURGIA

1. — TEATRALITÀ DECORATIVA E FRAMMENTARIA DELLA CLASSICITÀ DECADENTE . . . . .	pag.	9
--	------	---

La drammaturgia greca, diventando dominio dei più, si riduce ad un'esistenza superficiale: abbondanza delle scenografie spettacolose. — Le festività romane: difficoltà che incontra l'intelligenza religiosa del mito greco; reciso contrasto fra il rito e il tripudio nel *ludus*; mentre il momento religioso si irrigidisce nel formalismo il momento profano diventa tumultuoso divertimento. — Sopravvivenza letteraria della drammaturgia greca: significato di questo suo perdurare nell'ambito di una tradizione accademica. — Sopravvivenza scenica nella tecnica della recitazione e della pantomimica. — Dispersività della commedia latina e soprattutto dell'atellana e del mimo.

2. — LE FORME RITUALI DEI CULTI ESOTICI . . . . .	pag.	20
---	------	----

La tragedia greca fu anche elaborazione riflessa e letteraria del rito dionisiaco, universalmente accettato in Atene. In Roma i culti segreti sono tenuti dapprima in sospetto, mentre più tardi si tollerano sia per il sincretismo della civiltà romana, sia nella fiducia che il tecnicismo politico bastasse a tutto. — I culti e i riti orientali di fronte alla mentalità greca e alla mentalità latina. — L'avvento del cristianesimo: eredità del passato nel nuovo ritualismo.

3. — FORME E SIMBOLI DEL RITO CRISTIANO . . . . .	pag.	25
---	------	----

Incertezza e individualismi iniziali. — L'opera successiva ordina e conferma il rito, quando la società cristiana si è fissata in forme generali e durature. — Spirito delle primitive adunanze volte alla contemplazione di una pienezza tramontata. — L'attesa della parusia di Cristo nel rito della vigilia pasquale. — Progressivo ampliarsi della liturgia romana e sua stabile definizione al tempo del trionfo del Cristianesimo nel quarto secolo. — Sua diffusione fra l'impero di Costantino e l'impero di Carlomagno.

gno. — Il senso delle variazioni liturgiche; atteggiamenti didascalici e drammatici attraverso l'opera di composizione musiva affidata al liturgista: il rito della prima domenica dell'Avvento. — Altri riti e spettacoli.

## CAPITOLO SECONDO. — IL DRAMMA LITURGICO

### 1. — LE VARIAZIONI AL TESTO LITURGICO E I TROPI . . . . . pag. 35

Il teatro del rinascimento carolingio. — Come sia da intendere l'origine delle prime espressioni teatrali: opera di individuazione, non processo organico. — Il giustapporsi di espressioni variamente concordi nell'ambito della società ecclesiastica. — Significato delle variazioni musicali e letterarie apportate al testo liturgico riconosciuto intangibile: il fatto è suggestivamente documentabile a San Gallo. — Le variazioni alla melodia alleluatica rivestite di parole mnemoniche a Yumièges e di parole aventi nesso logico a San Gallo: l'opera di Notker e dei seguaci. — Il tropo dell'Ufficio Notturmo della Pasqua, « *Quem quaeritis* ».

### 2. — IL TEATRO LATINO DEL CLERO . . . . . pag. 43

Limiti dell'inventività dei tropi. — Atteggiamenti ieratici propri dello stile liturgico: scambi con le arti figurative. — Indirizzi della scenografia del teatro liturgico. — Possibilità di stabilire un processo evolutivo dalle limitate variazioni originarie all'introduzione sempre più vasta di elementi spettacolari. — Universalità del teatro liturgico nell'Europa medievale.

### 3. — UFFIZI DRAMMATICI IN ITALIA . . . . . pag. 48

Limitato valore da attribuire alla distribuzione geografica dei libretti superstiti: se mai, non mutano i testi e le indicazioni tecniche, ma lo spirito di chi assisteva alla rappresentazione. — Confronto fra diverse redazioni dell'Ufficio del Sepolcro e particolarmente fra due testi di Cividale, il primo molto sobrio, il secondo variato da molteplici apporti. — L'episodio della Maddalena nel secondo ufficio di Cividale. — Altri confronti fra altre redazioni. — L'ufficio dell'Epifania: complessità delle sue intenzioni. — Il *Planctus Mariae*. — L'*Officium quarti militis*.

### 4. — LE FESTIVITÀ CARNEVALESCHESCHE . . . . . pag. 60

Il complemento profano della festività sacra. — Le « Libertà di Dicembre ». — Le Laudi delle cerimonie politiche; la festa della Cornomania; altre feste romane. — Contemperamento del rito religioso e della festa carnevalesca nelle consuetudini degli scolari di Roma e di San Gallo: il significato della festa degli Innocenti. — Le parodie liturgiche, l'Episcopello e la *Representatio Herodis*.

CAPITOLO TERZO. — IL MIMO

1. — L'ARTE DEI GIULLARI . . . . . pag. 69

Il mondo del mimo e contrasto col mondo del rito. — Supposta onnipresenza del mimo in ogni forma drammaturgica. — Le condanne chiesastiche: loro intenzione morale. — Loro significato storico. — L'immobilità del mimo e la confusione dei nomi. — Separazione dei mimi dal corpo sociale e conseguente frammentismo della loro arte. — Il problema della continuità delle forme mimiche. — Consuetudini buffonesche e tecnica giullaresca; classificazioni di Boncompagno e di Tomaso Cabham. — Il giullare è il tecnico dello svago collettivo.

2. — MONOLOGHI . . . . . pag. 79

Senso dell'interpretazione giullaresca. — Il concorso della personalità del giullare all'opera di interpretazione narrativa, rappresentativa, dialogica. — Le leggende agiografiche e le celebrazioni politiche attraverso la tecnica recitativa dei giullari. — Il *Ritmo Cassinese* e l'incontro della tecnica giullaresca con la cultura chiesastica. — Il *Bisbidis* di Manoello. Giudeo e la celebrazione giullaresca della corte. — Il *Detto di Villani* di Matazone da Caligano e la satira villanesca. — Deformazioni parodistiche dialettali: la *Zerbitana retica* e la *Canzone del Castra*.

3. — CONTRASTI . . . . . pag. 94

Insufficienza del concetto di primitivo nell'intendere i mimi medievali. — Monologo e dialogo. — La curiosità dei poeti provenzali per i mimi giullareschi italiani: Il *Contrasto* di Rambaldo di Vaqueiras. — Processo di raffinamento letterario: la *Villanella* di Ciacco.

4. — RUGGERI APULIESE . . . . . pag. 100

La torma dei giullari nella moltitudine degli uomini di curia. — Le burle degli uomini di curia, tendenti a una definizione di se stessi. — Documentazione non già narrativa e riflessa, ma diretta e drammatica di un tale atteggiamento: Ruggieri Apuliese. — Il *Vanto*, prosopopea giullaresca; il *Sermone*; la *Parodia della Passione*.

5. — IL MIMO DI CIELO . . . . . pag. 107

Rigidità delle contrapposizioni dialogiche che condizionano un personaggio all'altro. — L'individuazione dell'uno e dell'altro. — Superamento poetico di ogni incertezza tecnica.

## CAPITOLO QUARTO. — LA DANZA

1. — MIMO E DANZA : LA « RUOTA » . . . . . pag. 111
- Espressione mimica e danza. — Fissità degli schemi e importanza del sentimento animatore del pubblico. — L'opera della Chiesa e la sopravvivenza delle danze antiche. — Consuetudine e significato della ruota dei danzatori: il *Discordo* di Re Giovanni, la danza d'invito *Venite, polcel amorosa*. — Una danza stilnovista descritta da Giovanni del Virgilio. — L'interpretazione letteraria della ruota tradizionale.
2. — MIMI DELLE BALLATE . . . . . pag. 119
- Tre modelli diversi di canzone a ballo: *L'acqua corre alla borrana*; *La fuga del rosignuolo*; *La bella del buon selvaggio*. — Progressivamente la ruota si dimentica o si sottintende, quando accoglie i mimi, siano profani od osceni, siano intesi alla gentilezza della nuova poesia amorosa. — Al monologo del corifeo si sostituisce il dialogo dietro l'esempio dei mimi e della diffusa consuetudine scenica. — Dialogo di commiato nella siciliana *Levati dalla porta*: il mimo del marito geloso e maledetto, *A la mala mors mora* e l'accostamento internazionale delle due parti della donna e dell'amante. — Temi osservati con intenzioni di raffinamento letterario.
3. — FRANCO SACCHETTI . . . . . pag. 131
- Limiti ed originalità dell'arte di Franco Sacchetti nel suo raggentilire le forme mimiche. — Grazia schietta dell'Arcadia sacchettiana: la ballata *Fra il bue e l'asino e le pecorelle* e quella delle *Montanine pastorelle*; la ballata della *Pioggia* e quella delle *Voci degli animali*.
4. — LA CORTE . . . . . pag. 137
- Sforzo di legittimazione razionale (e inconsapevolmente tradizionale) di ogni forma di vita medievale. — I Signori adunano intorno a sé stabilmente un'assemblea di uomini intesi al consiglio, alla celebrazione, al sollazzo, e in una parola alla conferma del loro potere. — La Corte, come traduzione pratica e stabile di una consuetudine eccezionale e di un'aspirazione ideale. — Organismo politico e decorazione artistica.
5. — TRIONFI . . . . . pag. 141
- Impegno allegorico di molte festività curiali e popolari; il giuoco trevigiano dal 1214 e la festa del giovedì grasso a Venezia. — La celebrazione allegorica allontana gli avvenimenti e li sottrae alla realtà. — La partecipazione del popolo: il Trionfo d'Amore a Firenze. — Il gravame dei sovrasensi. — La Corte e il Trionfo come conclusione della civiltà del Rinascimento.

## CAPITOLO QUINTO. — LA LAUDA

## 1. — RELIGIOSITÀ LAICA . . . . . pag. 147

Opportunità della distinzione del teatro in sacro e profano. — La religiosità laica uscita dalla rivoluzione duecentesca: il teatro e l'espressione cui più intimamente partecipano le comunità riformate. — La celebrazione laudistica delle verità religiose ed il francescanesimo. — Il movimento dei Flagellanti. — Intimità e concretezza della lauda umbra.

## 2. — LA BALLATA SACRA . . . . . pag. 153

La lauda non si propone uno scopo meramente illustrativo, ma è testimonianza oggettiva delle certezze già raggiunte nel salire delle nuove comunità alla conquista delle verità religiose. — La ruota profana dei ballerini e la ruota sacra dei Flagellanti. — La danza sacra nella trasfigurazione pittorica del Beato Angelico. — L'espressione dell'amor profano diventa espressione dell'amor sacro. — Il contrasto del Vivo e del Morto nella *Laus pro defunctis*. — Affinità di tecnica rappresentativa fra la ballata e la lauda.

## 3. — IL LAUDARIO PERUGINO . . . . . pag. 161

Significato del conformismo e del tradizionalismo che succedono al primo moto rivoluzionario. — Individualità e collettività nell'opera dei disciplinati. — La lauda umbra e il teatro liturgico: apparente conformità e sostanziale originalità: ciò che scomparve e ciò che sopravvisse. — Il vincolo dei testi scrittureali; la *Rappresentazione della terza domenica di quaresima*. — Come debba essere intesa la possibilità di traduzione drammatica del testo liturgico. — *La Lauda per la festa di San Lazzaro*. — *La Lauda del sabato santo* e l'avviamento ad una drammaturgia spettacolare.

## 4. — IL LAUDARIO ORVIETANO . . . . . pag. 173

Carattere del teatro dei disciplinati di Perugia. — Nuovi tempi e nuovi spiriti nel teatro dei disciplinati d'Orvieto. — L'opera di adattamento condotta sul modello del teatro di Perugia: la *Rappresentazione del lunedì di Pasqua*. — Il gusto dello spettacolo e delle architetture teatrali più complesse. — *La Creazione del Mondo* e il *Miracolo del Corporale*.

## 5. — DIFFUSIONE DELLA LAUDA . . . . . pag. 180

L'imitazione del teatro perugino nelle regioni contermini all'Umbria. — Spiriti delle sopravvivenze. — Centri minori dell'Umbria. — Dialettalità delle imitazioni.

## 6. — SCENOGRAFIA . . . . . pag. 183

Necessaria sommarietà delle indicazioni scenografiche nelle Laudi fedeli allo spirito originale. — Prevalenza della spontanea adesione in luogo delle sollecitazioni sensibili. — Un solo luogo è riservato agli attori ed agli spettatori: la chiesa. — Aggiunte e perfezionamenti nella tecnica scenografica e nel vestiario. — Allontanamento dalla primitiva disciplina e intervento dell'autorità ecclesiastica.

## 7. — JACOPONE . . . . . pag. 188

L'incontro di Jacopone con il teatro dei Disciplinati. — Astrazioni e concretezze variamente sovrapposte: la *Contemplazione de la Morte*. — Il *Pianto della Madonna* culmine del teatro dei Disciplinati, e superamento di una tradizione che sosta a più mediocri atteggiamenti.

## CAPITOLO SESTO. — LA SACRA RAPPRESENTAZIONE

## 1. — LAUDA E RAPPRESENTAZIONE . . . . . pag. 193

Confusione dei nomi fra i contemporanei, ma opportunità per noi di designare con nomi diversi due diversi atteggiamenti del teatro sacro volgare. — Teatro corale nella Lauda umbra e teatro spettacolare nella Rappresentazione fiorentina, intesi come termini di riferimento. — La ripetizione delle storie sacre a scopo di edificazione e di fasto. — L'ambiente culturale condiziona il diffondersi delle consuetudini teatrali.

## 2. — IL TEATRO SACRO D'ABRUZZO . . . . . pag. 197

Peculiarità dell'ambiente abruzzese. — La minor concentrazione drammatica delle laudi abruzzesi: il *Dicto dello Nferno* e il *Lamento della Dopna*. — Atteggiamenti realistici, ristretti ad un'osservazione colorita: la *Devotione et festa di Sancta Susanna*. — Superamento dell'intermezzo mimico: la *Devotione et la festa de Sancto Pietro Martire*. — La *Legenna de Sancto Tomascio* e il dramma storico. — Possibili sviluppi di questo atteggiamento. — I sermoni drammatici.

## 3. — LA SACRA RAPPRESENTAZIONE IN FIRENZE . . . . . pag. 212

Il teatro abruzzese ripete uno sviluppo corrente del teatro sacro: diversità di esito nel teatro fiorentino. — La civiltà fiorentina nel suo sforzo di raccogliere e di armonizzare. — Laudesi, flagellanti e laudi drammatiche in Firenze. — Gli autori impersonalità anche della rappresentazione fiorentina: limiti dell'opera degli autori che vi interferiscono solo con un raffinemento dello stile comune a tutti. — Le compagnie di attori dilettanti e gli spettatori. — Consuetudini delle recite. — Le scenografie. — Prevalenza del ciclo sanatoriale come segno di spirito avventuroso. — Anacronismi e fantasiosità delle vicende agiografiche: i temi biblici. — Comicità e realismo: gli episodi pastorali nella *Rappre-*

sentazione della *Natività di Cristo* e gli episodi burleschi e furbanteschi nella *Rappresentazione di Sant'Antonio della Barba, romito*. — Significato degli intermezzi mimici.

4. — FEO BELCARI E IL MAGNIFICO LORENZO . . . . . pag. 235

Intenzioni polemiche della semplicità stilistica di Feo Belcari. — La *Rappresentazione di Abram ed Isac*. — Sincerità e limiti della sua arte. — Varietà e solennità d'impegni della *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo* di Lorenzo de' Medici. — Incertezze finali dell'opera; gli altri autori fiorentini.

5. — TEATRO REGIONALE . . . . . pag. 245

Il teatro abruzzese e il teatro fiorentino rappresentano due atteggiamenti estremi ai quali si possono avvicinare gli esempi degli altri teatri regionali; le laudi drammatiche romane. — La *Passione di Cristo* della Compagnia del Gonfalone. — Derivazioni e sopravvivenza.

## CAPITOLO SETTIMO. — ORIGINI DELLA COMMEDIA

1. — LA POESIA DRAMMATICA E L'UMANESIMO . . . . . pag. 249

Reminiscenze medievali della drammaturgia classica intesa come genere letterario. — Le tragedie latine del Mussato, del Nobile, ecc. — Le commedie latine dell'Umanesimo. — Disorganicità e frammentismo mimico. — Effetti culturali di questa reviviscenza umanistica: quando sopravviene la necessità di una forma definita che sia davvero popolare e universale, la commedia classica offrirà il suo modulo.

2. — LE FAVOLE MITOLOGICHE. L'ORFEO . . . . . pag. 256

Il Rinascimento e la mitologia. — L'ambiente della corte di Mantova cui è dedicato l'Orfeo. — La solennità delle possibilità offerte all'*Orfeo*. — L'idillio. — Dispersione degli atteggiamenti. — Niccolò da Correggio; il *Cefalo* e la *Fabula de Calisto*. — Altri autori di favole: Taccone, del Carretto, Boiardo.

3. — MIMOGRAFI . . . . . pag. 264

Il mimo del Rinascimento e la satira del Villano. — L'attenzione della cultura quattrocentesca verso le forme mimiche. — Le farse del Caracciolo. — Le farse dell'Alione. — Le farse rusticali senesi.

4. — SINCRETISMO . . . . . pag. 271

Tendenza a dar conferma scenica a tutte le esperienze letterarie del Quattrocento. — La crisi rinascimentale della forma contrapposta alle forme: ultimi tentativi

nei drammi mescolati e nelle ecloghe rappresentative. — Avviamento all'imitazione normativa della commedia antica, comprovata dalle ultime commedie umanistiche e rinunzia al molteplice: la forma intesa come razionale sostituisce le forme storiche. — Accoglimento parziale del teatro quattrocentesco nella tradizione rinascimentale. — Le corte e i diversi atteggiamenti assunti. — La corte come luogo per eccellenza teatrale. — La corte e il tecnicismo della commedia.

## PARTE SECONDA

### CAPITOLO PRIMO. — SPETTACOLI

#### 1. — A VENEZIA . . . . . pag. 281

Il primato teatrale veneziano dai primi anni del Cinquecento alla caduta della Repubblica. — La cultura veneziana, riccamente partecipe dell'Umanesimo, è prontamente disposta, anche per il tono della sua vita, ad accogliere e a riceleberrare le forme teatrali; — e benché manchi di quell'organismo accentratore e moderatore che fu la Corte, l'apporto della sua classe aristocratica è consapevolmente e fecondamente attivo; — mentre la Piazza offre una cornice incomparabilmente opportuna alla teatralità, — che si riflette sia nella dovizia e frequenza degli spettacoli, sia nella vita stessa intesa come spettacolo.

#### 2. — FERRARA . . . . . pag. 286

L'opera di Ercole I, duca di Ferrara, nella concretezza dei suoi propositi politici. — Il significato della cura posta dal Duca nell'ordinare spettacoli, ed anzitutto Sacre Rappresentazioni. — Lo sforzo umanistico, inteso a rendere attuale la Commedia, trova nella sua Corte l'ambiente adatto per la volgarizzazione, che tuttavia non si verifica con molta agevolezza. — Il tentativo dei Traduttori di mantenersi all'altezza che tradizionalmente compete alla Commedia, suscita qualche fastidio nei Principi.

#### 3. — MANTOVA . . . . . pag. 293

L'attenzione con cui a Ferrara e a Mantova si segue la cultura teatrale nel suo evolversi attesta che non ci si preoccupa soltanto del fasto decorativo, — benché manchino ancora, ai critici e ai cronisti occasionali, metodi adeguati d'intelligenza teatrale.

#### 4. — URBINO . . . . . pag. 297

Le rappresentazioni urbinati, legate alla cultura teatrale di Mantova e, mediamente di Ferrara: commedie, balli e buffoni. — Baldassar Castiglione, ideal teatrate della corte urbinata, e la sua descrizione della rappresentazione della *Calandria*.



## 5. — MILANO E NAPOLI . . . . . pag. 301

Discontinuità e fasto della cultura teatrale milanese. — Il tono della vita di corte a Napoli. — Rappresentazioni mimiche ed allegoriche e Rappresentazioni Sacre. — La riflessione letteraria, ad opera del Pontano e del Sannazzaro, di alcuni modi della teatralità napoletana. — Prolungarsi dell'eredità quattrocentesca lungo il Cinquecento.

## 6. — FIRENZE . . . . . pag. 308

Il tono della cultura teatrale fiorentina e il contrasto fra i suoi impegni universali e il gusto della dialettalità. — L'eredità del Magnifico Lorenzo e il prolungarsi del teatro sacro. — I canti carnascialeschi e i trionfi nella consuetudine popolare scilicet stilizzata con una cura ignota altrove. — L'opera di volgarizzazione della Commedia trova a Firenze degli esecutori attentissimi ai problemi dello stile.

## 7. — A ROMA . . . . . pag. 313

Anche a Roma si prolungano nel Cinquecento le consuetudini degli spettacoli quattrocenteschi, ma con un tono, dato l'ambiente, più risentito, e con intenzioni più estreme. — Il definirsi della tradizione del carnevale romano, come sopravvivenza antica e come rinnovato trionfo di una corrente naturalistica. — La traduzione conviviale dello spettacolo carnevalesco: i buffoni. — Fra Mariano.

## CAPITOLO SECONDO. — I COMMEDIografi DEL PRIMO CINQUECENTO

## 1. — INTRODUZIONE ALLE COMMEDIE DEL CINQUECENTO . . . . . pag. 321

La molteplice operosità che conduce a riattivare la commedia classica nella civiltà cinquecentesca e la novità della forma che si stabilisce per l'incontro dei nuovi ingegni con le formule antiche. — Intelligenza del mondo cittadino nella sua proprietà festosa. — Di alcuni modi dell'arte di Giovanni Boccaccio ripresi e divulgati dalla Commedia. — L'esemplificazioni comiche ordinano e impoveriscono quel mondo. — Distacco della Commedia dalla serietà morale, ma compiutezza e perciò serietà del suo impegno. — La norma e la pausa.

## 2. — COMMEDIE DI LUDOVICO ARIOSTO . . . . . pag. 329

Le commedie di Ludovico Ariosto nella cultura teatrale ferrarese e nel quadro dell'opera del poeta. — Le varie stesure della *Cassaria*. — Degradazione dei temi moralistici e vita dei frammenti comici. — La rappresentazione dei *Suppositi* e la più assidua sorveglianza artistica di questa seconda commedia; introdursi del tema della

vita cittadina. — Le due stesure del *Negromante* aiutano anch'esse a cogliere la linea progressiva seguita dal commediografo. — Originalità della *Lena* che sostituisce agli elementi romanzeschi e avventurosi il senso concreto della vita cittadina. — Vita dei temi realistici. — Autonomia psicologica e artistica del personaggio di *Lena*. Intenzioni dell'ultima commedia, gli *Studenti*; i rifacimenti di *Gabriele* e di *Virgilio Ariosto*.

### 3. — IL MACHIAVELLI E IL BIBBIENA . . . . . pag. 349

Apparente dilettantesimo del Machiavelli e sostanziale impegno della sua ricerca. — La commedia perduta d'imitazione aristofanesca, *Le Maschere*, e l'esercizio, non del tutto formale, della traduzione dell'*Andria*. — L'argomento della *Mandragola*, il gusto della beffa e il senso del comico nella commedia. — Il tema della condiscendenza e il processo d'invenzione poetica per cui il commediografo giunge al di là delle sue più pronte intenzioni e trova una irrevocabile coerenza. — I personaggi attivi della beffa; *Ligurio*; frate *Timoteo*. — L'amorosa storia di *Callimaco* e di *Lucrezia* e il modo con cui si evade dal generico mondo dell'innamoramento avventuroso per una precisa designazione dei personaggi, e specialmente della donna. — La fermezza dell'osservazione e l'inderogabile equilibrio in cui si compongono le figure. — Ritratto sommario di *Bernardo Dovizi*, detto il *Bibbiena*. — Il modo dispersivo che anima la *Calandria* è all'opposto di quella concentrazione che è la vita della *Mandragola*. — I due prologhi della commedia e come rispondano alle diverse intenzioni dei due loro autori. — L'argomento. — Tema dell'ansia patetica. — Tema dell'ansia grottesca. — Coloritura.

### 4. — COMMEDIE DI PIETRO ARETINO . . . . . pag. 364

La reazione dell'Aretino ai più consueti schemi della commedia entro la più adeguata nozione critica della sua opera. — Facilità con cui si libera dagli schemi culturalistici per trovarsi libero, ma un po' alla sprovvista, di fronte alla realtà indeterminata. — L'argomento del *Marescalco*. — Festività della beffa e del tono di tutta la commedia. — Varietà di personaggi e dei modi della rappresentazione. — Insufficienza di una critica intesa ad accertare nell'*Ipocrito* la fedeltà ad un carattere astratto. — Avventurosi fantasiosa della trama e dei personaggi. — Irrequietezza dei temi mimici che s'accorda al tono della commedia e alla inquietudine romanzesca dei personaggi. — Novità della commedia e anticipazione di altri più approfonditi contrasti. — La *Cortigiana*, rappresentazione grottesca della smania servile; suo argomento. Incertezza dell'autore a fronte della sua materia e suo tentare in diverse direzioni una strada. — Come si rimedia un po' meccanicamente, nella *Talanta*, scegliendo un personaggio ed un luogo, ad aggruppare l'azione. — Atteggiamento conciliativo ed esteriormente festoso del *Filosofo*.

### 5. — RUZZANTE . . . . . pag. 383

Ricca interiorità dell'opera del Ruzzante. — Interferenze della vita e dei tempi, direttamente, nell'opera, a suggerirla e a confermarla. — L'incontro con *Alvise Cor-*

naro. — Spiriti della letteratura pavana; intellettualismo iniziale della mascherata vilanesca. — *El contrasto del metrimonio de Tuogno e de la Tamia*. — Atteggiamenti realistici, che talvolta si limitano alle forme descrittive, talvolta raggiungono la nuda irrevocabilità del dramma. — Interesse della cultura rinascimentale e dell'ambiente veneziano per il naturalismo. — Il giuoco degli incontri delle mentalità diverse nell'apparente monotonia dei temi contadineschi. — Intenzioni arcadiche e parodistiche nella *Pastorale*. — Il *mariazo* della *Commedia senza titolo*. — La deformazione grottesca e costante della vita rustica. — La *Moschetta* trasporta i villani in un ambiente cittadino. — La *Fiorina*. — *Parlamento de Ruzzante che gera vegnù de campo*. — *Bilora* e salire a tragedie del giuoco grottesco. — I *Dialoghi* e l'*Anconitana*: incontro dell'arte del Ruzzante con le forme della *Commedia*. — Travestimento villanesco della *Commedia* nella *Piovana* e nella *Vaccaria*. — Teatralità dei *Discorsi*.

## CAPITOLO TERZO. — LA TRADIZIONE LETTERARIA DELLA COMMEDIA

### 1. — LA CRITICA CINQUECENTESCA E IL CATALOGO DELLE COMMEDIE pag. 415

Insufficienza dello schema catalogico che segua l'aristotelismo della critica cinquecentesca e presuma di verificare l'aderenza delle singole commedie a un modo astratto di rappresentazione comica. — Contraddizione fra la pratica seguita dai commediografi e la teorica suggerita dai critici: classificazione dei tipi comici, la divisione in tre od in cinque atti; — la discussione fra i fautori della prosa ed i fautori dei versi. — La critica si proponeva l'intelligenza delle opere più che un compito normativo o catalogico. — Individuazione dell'arte.

### 2. — I COMMEDIOGRAFI FIORENTINI . . . . . pag. 421

Caratteri generali dell'opera dei commediografi fiorentini. — Luigi Alamanni e Donato Giannotti, Agnolo Firenzuola. — L'*Aridosia* di Lorenzino de' Medici: incertezza delle conclusioni che si tentano accostando la figura storica dell'autore all'arte della commedia. — G. B. Gelli ed i rifacimenti fiorentini di Plauto: accademismo fintamente popolare. — L'*Errore*. — Francesco d'Ambra. — Altri commediografi fiorentini: G. Razzi; Benedetto Varchi; Leonardo Salviati; Raffello Borghini; G. B. Cini.

### 3. — IL LASCA E IL CECCHI . . . . . pag. 430

Superficiale intemperanza di A. F. Grazzini e sostanziale dialettalità della sua arte. — Solenni intenzioni di rinnovamento, — che si limita ad un'abile fantasiosità di parole. Gusto dei contrasti capricciosi. — Impegno artistico del Cecchi in tutta la sua feconda attività. — Come egli interferisca volontariamente in tutta la tradizione teatrale dei fiorentini.

## 4. — SIENA E LA PROVINCIA TOSCANA . . . . . pag. 437

Caratteri della dialettalità senese. — Commedie rusticali. — Autorità e intenzioni degli *Ingannati*. — L'argomento. — Il tema dell'avventura e i suoi modi. — La festosità. — Interiorità d'ispirazione ed unità di stile. — Commedie del Bulgarini, del Bargagli, del Piccolomini. — L'*Alessandro* del Piccolomini. — Solennità architettonica della fattura. — L'argomento. — Coloritura mimica. — *I Tre Tiranni* del Ricchi. — Argomento. — Fatica della traduzione della favola in modi teatrali. — Commedie del Caro, del Pino, di Sforza degli Oddi, del Lanci. — *Il Pedante* di Francesco Belo. — Azione mimica e toni buffoneschi. — Frammentismo di alcuni personaggi legati dall'azione. — Sorvegliata vivacità dello stile.

## 5. — I COMMEDIografi VENEZIANI E DELL'ITALIA SETTENTRIONALE pag. 455

L'anonima *Venexiana*. — Il tema del desiderio amoroso vi è isolato nella sua elementarità. — Temi strutturali: il contrappunto dei servi. — Sua semplicità non popolare e arcaica, ma deliberata. — Commedie di Lodovico Dolce. — *Il Ragazzo*. — Doti estrinseche di eleganza. — Letteratura. — Commedie di Luigi Groto. — Commedie del Bentivoglio, del Parabosco, del Secchi.

## 6. — GIOVAN BATTISTA DELLA PORTA E LA COMMEDIA NAPOLETANA pag. 464

Rinnovamento della Commedia, ormai formata in organismo stabile, ad opera dei commediografi napoletani. — Le commedie di G. B. della Porta. — Agevolezza della sua letterarietà. — Sorveglianza stilistica esercitata nella rappresentazione dei tipi comici ormai generici. — Variazioni grottesche: tipo del Pedante. — Il tipo del Parassita e del Capitano. — Le ricerche stilistiche si concludono in effetti musicali. — *I Due Fratelli Rivali*. — *La Fantesca*. — *Il Candelajo* come riflessione satirica esercitata sui tipi comici. — Abbondanza ed estro verbale.

## CAPITOLO QUARTO. — LA TRAGEDIA

## 1. — INTRODUZIONE ALLE TRAGEDIE . . . . . pag. 477

Agevole concordia degli autori intesi alla Commedia ed ostacoli frapposti all'opera della Tragedia. — I modi della ricerca condotta nel Rinascimento intorno all'attualità della Tragedia: scoperta di ciò che era morto e di ciò che era vivo nella tragedia classica; le riduzioni e le traduzioni stanno a documentarla, ed il rifacimento non è che accertamento critico. — Discontinuità di quest'opera qualora la si

## INDICE GENERALE

valuti nei frammenti individuali; — e intenzionale esemplarità delle singole tragedie. — Il tema della barbarie nell'intenzione letteraria e in quella morale. — La reviviscenza dell'antico e l'oratorio profano.

2. — TRISSINO E RUCELLAI . . . . . pag. 487

Molteplicità del programma trissiniano, che si serviva della letteratura per rifare attuali certi temi della vita storica italiana; fra gli altri la concezione ghibellina dell'impero, campione della lotta della civiltà contro la barbarie e contro l'egoismo particolarista. — Riflessione coerente di questo suo atteggiamento nella tragedia *Sofonisba*; aulicità inattiva dei suoi eroi romani e barbarie appassionata dei vinti. — Variazioni sul testo liviano, vangelo di un nuovo storicismo. — Problemi insoluti di stile. — Dalla esemplificazione poetica alla discussione estetica; la poetica del Trissino. — L'opera di Giovanni Rucellai; affinità delle intenzioni sue e del Trissino. — Il tema della barbarie nella *Rosmunda*: prevalenza dell'atteggiamento moralistico. — Lo stesso tema dell'*Oreste*: avviamento ad una teatralità più meccanica.

3. — SPERONE SPERONI E LA PROBLEMATICHE DEL CLASSICISMO . . . pag. 497

Lo sforzo per dilatare la cerchia entro cui s'era sperimentata la tragedia e per passare dalla lettura alla rappresentazione. — Alessandro de' Pazzi: l'illustrazione della *Poetica* d'Aristotele e l'esemplificazione delle tragedie. — L'influenza della classicità toscana accanto alla classicità greco-latina: l'*Antigone* dell'Alamanni. — La *Canace* dello Speroni ed il compromesso fra esigenze accademiche ed esigenze teatrali. — Senso delle discussioni sulla *Canace*. — Il congegno drammatico e le formule uscite dalla discussione accademica sulla *Poetica* di Aristotele.

4. — GIOVAN BATTISTA GIRALDI CINTHIO . . . . . pag. 505

L'urgenza dell'esperimento scenico e l'importanza dell'esperimento tentato con l'*Orbecche* del Giraldi. — Limitata influenza seneciana negli orrori tragici dell'*Orbecche*. — Adeguata struttura, ma insufficienza di fantasia. — Vivacità esteriore dei gesti. — Influenza del gusto del pubblico nella successiva attività del Giraldi. — *Albile*. — Il mondo romanzesco soverchia ormai il mondo della classicità riesperimentata. — Incontro dei temi comici con i drammatici. — Gli *Antivalomeni*. — Il valore dell'opera del Giraldi.

5. — LE TRAGEDIE . . . . . pag. 517

La rielaborazione letteraria delle tragedie impensatamente si consacra nell'*Orazia* di Pietro Aretino. — Reviviscenza della romanità religiosamente intesa. — Interiorità della sua visione, lontana dall'elegia e dall'avventura. — Mitologia della storia. —

Il Popolo come personaggio. — Tragedie del Pescetti, del Giustiniani, dello Zara, del Giacobilli, del Bozza, del Cavallerino, del Liviero, del Torelli, del Bongiani, del Gratarolo, del Porta. — Le tragedie d'argomento romanzesco. — Il *Torrismondo* di Torquato Tasso.

## CAPITOLO QUINTO. — LA COMMEDIA DELL'ARTE

### 1. — LE ORIGINI . . . . . pag. 527

Senso della parola, apparentemente contraddittoria. — Necessità metodiche della ricerca intorno alle origini. — Concretezza giullaresca dei comici dell'Arte, che giungono a identificare il tipo comico con sé stessi. — Linguaggio mimico dei comici dell'Arte: senso della liberazione coreutica. — Eredità remote dell'antichità classica. — Intenzioni e valori della satira grottesca, eredità della comicità medievale. — L'eredità prossima dei mimografi quattrocenteschi. — Tecnicismo antistorico dell'Arte.

### 2. — CRISTALLIZZAZIONE DELLA COMMEDIA LETTERARIA . . . . . pag. 539

Il processo di riduzione alla formula operato dagli attori dell'Arte. — A questo processo corrisponde, su un terreno più vasto, l'atteggiamento assunto dalla società italiana dopo il Rinascimento. — Era, nel senso più intimo della commedia del Cinquecento, riflessione accorta e molteplice di quella vita. — Fallacia della consueta intelligenza di quella cultura teatrale, che era normativa della vita assai più che imitativa dell'antico. — L'opera dei letterati e l'opera dei comici. — La caratterizzazione dei personaggi, iniziata dai letterati, è prolungata dai comici.

### 3. — L'OPERA DEGLI ATTORI . . . . . pag. 548

La tradizione buffonesca si mescola attivamente al processo formativo della cultura teatrale del Rinascimento. — Lo si può verificare puntualmente osservando il modo e i comportamenti del Ruzzante e dei suoi compagni. — Gli attori-giullari che impersonavano la figura dello Zanni. — L'opera di Alberto Naselli detto Zan Ganna. — Gli attori-giullari che impersonavano la figura del Magnifico; Giulio Pasquati. — La costituzione della prima compagnia comica. — La compagnia dei *Gelosi*, scelta a rappresentare lo sforzo di codificazione con cui fu attuato il sincretismo della tradizione della Commedia con la tradizione giullaresca. — Come debba essere inteso l'accademismo dei *Gelosi*: l'antiaccademismo e Tristano Martinelli.

### 4. — LE MASCHERE . . . . . pag. 561

Necessità di ripensare le maschere nel quadro della Commedia dell'Arte ed opportunità di sottolineare la fisionomia dei singoli tipi comici seguendo il processo

di individuazione mitica che ne accompagnò la tradizione. — Modo di questo ritrovamento. — La duplicazione del tipo del servo in primo e secondo Zanni. — Caratteristiche delle due maschere. — La parte della fantesca, la comparsa delle attrici nel teatro dell'Arte e il mancato formarsi di una maschera. — Di un accordo scenografico, basato sul colore, nel giuoco delle maschere. — La maschera del Dottore. — La maschera del Capitano. — Le parti degli Innamorati.

5. — LO SPETTACOLO DELL'ARTE . . . . . pag. 574

Concretezza scenica del giuoco dei comici dell'Arte. — La regola dei tre atti. — La povertà occasionale, non necessaria, dei mezzi scenografici. — Dalla finzione che si propone, in un primo tempo, di ripetere sulla scena lo spettacolo della vita cittadina si passa ad un giuoco che collima totalmente con una nuova realtà, sottratta alle leggi di prima, una « surrealtà ». — Per comprendere il senso della improvvisazione è necessario tener presente la totalità dell'attore dell'Arte. — Capace di trasformare in momento necessario allo spettacolo ogni occasione che accada nel tempo della recita. — L'improvvisazione presuppone il repertorio ed è piuttosto che illusoria scoperta del nuovo, conferma dell'esistente. — L'avventura degli innamorati ed il contrappunto dei personaggi comici. — I vecchi ed i servi nel meccanismo della Commedia dell'Arte. — L'avventura drammatica in luogo della tragedia. — Motivi e luoghi comuni su cui si esercita l'Arte. — Genericità del dialogo e dei « concetti » contenuti negli Zibaldoni. — Immaginazione, non fantasia, nello sfruttare le occasioni offerte dallo scenario, — che può avere ed ha talvolta, autonomia di creazione. — Frammenti comici e coreutici : i lazzi. — Gli intermezzi e i prologhi. — Come deve essere fatta la lettura degli scenari perché ne sia possibile l'intelligenza critica.

6. — EVOLUZIONE . . . . . pag. 599

Testimonianza della curiosità con cui son seguiti nelle corti straniere le prime rappresentazioni dell'Arte. — L'opera di Flaminio Scala nella *Teatro delle favole rappresentative*. — Il valore del dialetto nel giuoco della Commedia : i comici lombardi. — Avvento dei comici napoletani. — Pulcinella e il rinnovamento dell'Arte in vista di un giuoco più sciolto dallo stile grottesco e liberamente fantastico.

CAPITOLO SESTO. — IL MELODRAMMA

1. — LA PASTORALE . . . . . pag. 609

Il Melodramma ripete dalla letteratura alla musica il cammino percorso dalla Commedia dalla letteratura al teatro. — Il melodramma nasce con propositi più definiti che la Commedia ed eredita un linguaggio musicale già consapevole di sé e del suo mondo espressivo. — Francesco Petrarca sta idealmente all'origine di questa forma di evasione lirica dalla realtà, come pure all'origine dell'evasione idillica del dramma

pastorale. — Espressione musicale ed espressione letteraria nei loro molteplici incontri: la letteratura erede della musica. — La musica dell'*Orfeo* del Poliziano è già assorbita nelle parole; incertezza dei propositi del *Sacrificio* di Agostino Beccari. — L'*Aminta* prosegue, in questo senso, sulla linea dell'*Orfeo* e contiene in sé una proposta che un più preciso linguaggio musicale, aggiunto alle parole, non potrebbe che ricalcare. — Personaggi allegorici e festa di Corte in una cornice campestre. — Infinità dell'esperienza musicale, e ricchezza del suo tecnicismo. — Di tali drammi pastorali e del *Pastor fido*: ricordi dell'Accademia e della Commedia.

2. — L'ESPRESSIONE MUSICALE DEL SENTIMENTO RELIGIOSO NELLA LAUDA  
E NELL'ORATORIO . . . . . pag. 627

La cultura musicale del Medio Evo nei suoi impegni più vasti. — Il valore della musica nel dramma liturgico. — Il valore della musica nella Lauda. — Suo compito decorativo quando la Lauda si degrada a spettacolo. — La musica nella cultura del Rinascimento. — Pier Luigi da Palestrina. — Il teatro dell'Oratorio e l'opera di San Filippo Neri nell'arricchire di nuova vita concreta le tradizioni religiose. — Importanza del teatro dell'Oratorio nella storia dell'espressione musicale, cui compete finalmente tutto il mondo umano, dopoché ne ha celebrato le supreme trasfigurazioni.

3. — IL MADRIGALE E IL MIMO . . . . . pag. 637

Si ripete in questo territorio la vicenda che vide l'intelligenza mimica del reale, nel mimo quattrocentesco, dopo la conquista del dramma sacro. — L'opera di Giovanni Croce e di Alessandro Striggio: *Cicalamento delle donne al bucato*. — Complessità e consapevolezza dell'opera di Orazio Vecchi; sua vita. — L'interpretazione e il rinnovamento che egli attua dei modi comici dell'Arte. — *Le Veglie di Siena* come preludio, quasi in senso narrativo, di questi modi. — L'*Anfiparnaso* sottintende una esemplare commedia dell'Arte che la musica definisce nei suoi sensi più ricchi. — Suggestioni del Banchieri. — Nascita della Commedia musicale.

4. — L'UMANESIMO DELLA CAMERATA FIORENTINA . . . . . pag. 648

Si ripete lo sforzo di ricerca erudita dell'espressione antica, a consacrare storicamente la validità delle espressioni nuove. — Rappresentazioni classicheggianti e riesumazioni. — Gli studi della Camerata dei Bardi per la determinazione di un linguaggio musicale e per la soluzione del problema del rapporto fra la musica e la poesia. — Rivendicazione dei valori letterari, non dei valori drammatici. — L'opera di Emilio del Cavaliere. — La rappresentazione della *Dafne*. — Fioritura del melodramma.



## INDICE GENERALE

5. — CLAUDIO MONTEVERDE . . . . .	pag. 658
-----------------------------------	----------

Concretezza dell'esperienza artistica di Claudio Monteverde. — L'ambiente e la vita, fra Cremona, Mantova e Venezia. — Incontro della sua musica con la preparazione dottrinale dei Fiorentini. — Giustificazioni teoriche. — La definizione musicale del dramma. — *Pathos* ed *ethos*. — Polemiche intorno alla sua opera. — Superamento finale delle stesse esigenze teatrali.

INDICE DELLE OPERE . . . . .	pag. 669
INDICE DEI TIPI E DELLE MASCHERE . . . . .	pag. 679
INDICE DEI NOMI . . . . .	pag. 681