

INDICE GENERALE

PARTE TERZA

CAPITOLO PRIMO. — CARNEVALI

1. — RITO DEL TEMPO pag. 1

Il senso delle invenzioni barocche sul linguaggio teatrale del Rinascimento. — Generalità della partecipazione di ogni classe e ceto allo spettacolo e alla festa, senz'ordine, né riflessività d'incontri. — Il tempo, nella sua indicazione più esterna, offre il pretesto di un ordine, che vagamente suggerisce l'antica intelligenza naturalistica o liturgica. — Tutti i temi e gente d'ogni sorta nella parentesi del carnevale.

2. — I MODI pag. 6

Il carnevale, come riassunto della teatralità popolare dell'età barocca, offre spensieratamente giustapposti tutti i modi della rappresentazione. — Prevalenza dei modi mimici nel giuoco dei travestimenti. — Prevalenza degli elementi spettacolari nel fatto della partecipazione offerta e accettata. — La cultura drammaturgica si dispone sullo sfondo della rappresentazione carnevalesca condizionando il ricordo delle antiche forme e l'avvento delle nuove.

3. — LE MASCHERE CARNEVALESCHESCHE pag. 11

I modi ascetici, moralistici, naturalistici e accademici onde era accolto il Carnevale e contraddetto sussistono, senza opposizioni reciproche; ma fondamentale resta il contrasto, tollerato, fra liturgia e profanità. — I mimi della Commedia, interpreti autorizzati del contrasto, subiscono tuttavia un rimaneggiamento passando dalla stanza alla piazza, e agendo come maschere carnevalesche: prevale il tema della piazza. — La documentazione poetica o pittorica introduce un elemento intellettualistico che in parte contraddice l'esasperazione carnevalesca. — Allusività generica delle maschere sottratte al giuoco della Commedia e gettate all'avventura del Carnevale. — *I Balli di Sfessania* del Callot documento esemplare di una stilizzazione ora teatrale ora carnevalesca. — Le maschere degli Zanni in Carnevale. — Le maschere rappresentative di un tipo regionale. — Nostalgie ottocentesche delle maschere carnevalesche.

4. — FESTE DI CITTÀ E DI CORTE pag. 20
 Una festa all'Ambasciata di Spagna a Roma e una festa alla corte granducale di Toscana a Firenze. — Balli a Firenze e a Palermo. — Stile delle feste cortigiane di Carnevale. — L'intervento della musica.

CAPITOLO SECONDO. — SCENOGRAFIE

1. — IL SENSO DELLA SCENOGRAFIA BAROCCA pag. 25

Gli edifici teatrali confermano in Italia l'importanza e la durata di una consuetudine artistica che si inserisce stabilmente nella vita sociale. — Anche negli edifici teatrali si avverte il solito elusivo incontro di stabilità, nella ripetizione delle intenzioni fondamentali, e di fantasia, nella mobilità delle invenzioni decorative e nell'invito alla gioia della festa. — Il diffondersi della teatralità dalle architetture teatrali alla Città. Fissità dell'evasione eroica e dell'evasione pastorale.

2. — TECNICA SCENOGRAFICA pag. 29

Il contributo della scenografia alla mediazione fra l'attesa della moltitudine e l'ispirazione del poeta. — Il punto di partenza della scenografia barocca è la costruttività della scena di città e dell'aula regia della scenografia rinascimentale. — Le nuove invenzioni delle prospettive. — Il senso del meraviglioso e il senso del provvisorio. — Insufficienza del giudizio storico che pretende di osservare una soffocante prevalenza della scenografia sul dramma.

3. — GLI ARTISTI pag. 34

La corte granducale di Firenze nel conformarsi del gusto scenografico. — La serie della *Battaglia Navale* e la serie del *Pomo d'Oro*. — I giochi dell'illusione. — Giambattista Piranesi. — Storia della poetica del Piranesi. — Culturalismo del tardo artigianato degli scenografi settecenteschi

4. — I BIBIENA pag. 43

Continuità e coerenza del servizio prestato all'arte dalla famiglia dei Bibiena. — Una cultura scenografica unitaria. — L'opera di Ferdinando Bibiena. — Francesco Bibiena architetto e Giuseppe Bibiena scenografo. — Ragionevolezza dell'epigono Carlo Bibiena.

CAPITOLO TERZO. — COMICI ED AUTORI DELL'ARTE

1. — VICENDA DELLA COMMEDIA DELL'ARTE LUNGO L'ETÀ BAROCCA. pag. 49

Necessità di tener presente, per ogni prospettiva utile all'intelligenza storica, il canone della Commedia. — Sopra la fissità di quel canone le invenzioni barocche tentavano di riguadagnare la libertà dell'arte. — Riassunto della storia della Commedia

dell'Arte sino a Goldoni e a Gozzi. — L'individuazione buffonesca del frammento, che diventa il limite per le nuove invenzioni poetiche. — Vari tentativi di sottrarsi a questa indicazione. — Vastità del compito della nuova storia.

2. — SCARAMUCCIA pag. 53

La leggenda di Scaramuccia. — Surrealismo dell'Arte e surrealismo di Scaramuccia: sua genealogia zannesca. — Le origini della maschera. — Maschera dell'Arte e buffone di corte. — Il suo posto nell'evoluzione delle forme dell'Arte. — La libertà dell'invenzione mimica. — Modi del giuoco scenico di Scaramuccia.

3. — PIER MARIA CECCHINI pag. 62

Riflessività e varietà dell'esperienza di Frittellino. — Possibilità di rintracciare alcuni modi della sua arte dalle testimonianze cronistiche. — *Frutti delle moderne commedie*. — Una tradizione moderata sia di tecnica che di moralità. — Cecchini commediografo.

4. — NICCOLÒ BARBIERI pag. 68

Un approfondimento riflessivo dei temi dell'Arte. — Moralismo lombardo e definizione pensosa del primo Zanni. — La maschera di Beltrame da Milano. — L'impegno delle opere intorno al teatro e l'unità della sua ricerca. — Attenzione, simpatia umana e nostalgia.

5. — CARLO CANTÙ pag. 73

Conformismo tecnico della sua maniera artigiana. — La documentazione biografica. — Moralità e giuochi scenici nella favola della sua vita. — Indicazione contenuta in alcuni modi stilistici.

6. — DOMENICO BIANCOLELLI pag. 77

Il noviziato di *Dominique*, discepolo di Buffetto. — Eredità di Scaramuccia. — Intenzioni e processo stilistico della sua arte d'attore. — La raccolta degli scenari.

7. — GLI SCENARI DI BASILIO LOCATELLI pag. 81

Le intenzioni e i risultati del dilettante Basilio Locatelli nel raccogliere gli scenari. — Limiti del suo dilettantismo documentario e inerte. — Il rispetto della convenzione. — Come gli appare il mondo dell'Arte nella *Commedia in Commedia*. — Stile frammentario che rompe e dissipa il meccanismo della *Commedia*. — Tenta la fantasmagoria.

8. — GLI SCENARI CORSINIANI pag. 87

Stilizzazione offerta dagli scenari corsiniani in confronto della raccolta documentaria di Basilio Locatelli. — Valore iconografico e interpretativo delle illustrazioni.

9. — GLI SCENARI CASANATENSI pag. 90
 Mancanza di prospettiva nell'uso dei tradizionali modi teatrali. — Il senso della favola ottenuto con la rinuncia alla prospettiva e ad una qualsiasi sorveglianza sulla materia. — *Il Convitato di Pietra* e *L'Ateista fulminato*. — La fiaba riassunto di polarità e di fantasia romantica.
10. — LA RACCOLTA DEL CONTE DI CASAMARCIANO pag. 93
 Invadenza di Pulcinella negli scenari napoletani. — *Nerone Imperatore*. — *Non può essere*.
11. — GLI SCENARI MAGLIABECHIANI pag. 97
 La scelta si rivolge a materiale arcaico, atteggiato in modo da suggerire una nuova esattezza di giochi e di stile. — Contrapposizione del tragico e del comico. — Il giuoco delle stravaganze.
12. — ANDREA PERRUCCI pag. 100
 Il poeta di teatro e il riassunto ragionato della teatralità barocca. — L'idea dell'unità del repertorio. — Cultura letteraria aggiunta, senza contrasto, al tesoro della teatralità. — Concettismo. — Tecnicismo.
13. — PLACIDO ADRIANI pag. 105
 Distacco del suo ricordare la teatralità napoletana. — Frammentismo e lazzi. — Principio di stilizzazione. — Divario fra la documentazione dei frammenti comici e la documentazione della Commedia
14. — IL TEATRO DI EVARISTO GHERARDI pag. 109
 Sollecitazioni propagandistiche e allotrie nella fama del Gherardi. — Novità dei compiti assegnati dalle nuove preoccupazioni sociali e politiche ad Arlecchino. — Le intenzioni oltrepassano i limiti del vecchio giuoco scenico e gli si sovrappongono. — Teatro italiano e teatro francese e tentativo di accordo. — Prevalenza dei temi moralistici e satirici.

CAPITOLO QUARTO. — IL TEATRO DELL'OPERA

1. — SINCRETISMO DELL'OPERA pag. 119
 Nella rappresentazione operistica poesia musica e pittura presumono ciascuna di assolvere ad un compito preminente. — L'unione suggestiva delle diverse forme si realizza nell'attuale concordia degli spettatori. — Il patrimonio mitografico raccolto dal libretto. — Limiti e compiti del librettista nella rappresentazione dell'opera: la lettera-

tura e la parola. — Compiti e limiti della scenografia. — Compiti e invadenza della musica. — Progressiva indipendenza del linguaggio musicale. — Il clima del teatro dell'opera.

2. — IL TEATRO BARBERINIANO DI ROMA pag. 129

Il S. Alessio nel Palazzo Barberini. — Riprova del sincretismo scenico e raccolta di temi e modi noti e significativi. — L'incontro del librettista, Giulio Rospigliosi, con il musicista, Stefano Landi. — Agevolezza dell'incontro e vicenda della poetica del Landi. — Cronache e storia del teatro romano riassunte nel S. Alessio. — Drammi in musica.

3. — GIULIO ROSPIGLIOSI pag. 138

Assertore del sincretismo toscano-romano e interprete di una cultura umanistica e cristiana. — Investitura della teatralità musicale: latitudine d'esperienza e chiarezza del linguaggio. — Funzione del teatro romano dell'opera osservato attraverso la figura del Rospigliosi.

4. — IL TEATRO VENEZIANO DELL'OPERA pag. 142

Il teatro di San Cassiano. — Cronache dei teatri veneziani: le intenzioni dell'impresa e la condizione del pubblico. — Caratteri dell'opera veneziana: la coralità cambia centro e modi, e spostandosi e trasformandosi inizia vicenda di nuova storia. — Compiti del nuovo linguaggio musicale.

5. — IL RITORNO DI CLAUDIO MONTEVERDE pag. 147

La pausa tra l'*Orfeo* e *Il Ritorno d'Ulisse*: come fu colmata. — La poetica del Monteverde nei madrigali: il poema musicale è ricerca, più lirica e pura, dei valori che si utilizzano poi nel teatro dell'opera. — Analisi dell'*Incoronazione di Poppea*. — La definizione musicale e la definizione letteraria. — Alcune scene esemplari e le occasioni offerte dal librettista al musicista. — Allusività oratoria e concretezza poetica.

6. — CAVALLI pag. 157

Risultati analitici e intelligenza storica in un primo esame. — Facilità onde raccogliere i suggerimenti, pronto all'evasione patetica. — L'atmosfera mitica intorno all'immagine. — Concretezza elaborata della sua ritrattistica.

7. — CESTI pag. 161

Eleganza e virtuosismo della musica del Cesti e varietà della sua azione. — Senso storico, più che sociale e politico, della sua stilizzazione. — Dualismo di vita morale e di evasione idillica, ma docilità nel seguire indicazioni anche diverse. — L'interpretazione musicale del *Pomo d'Oro*.

8. — L'OPERA NAPOLETANA pag. 165

Cronache dei teatri di Napoli. — L'apporto della cultura musicale napoletana al teatro dell'opera. — I conservatori musicali. — Spontaneità dell'immagine melica e coerenza di una tradizione. — Carlo Gesualdo di Venosa. — Giacomo Carissimi, come premessa di un teatro operistico d'avventura. — Francesco Provenzale. — Collaborazione di Andrea Perrucci e di Francesco Provenzale. — Un'atmosfera poetica.

9. — ALESSANDRO SCARLATTI pag. 172

La vita vagabonda di Alessandro Scarlatti non corrisponde a varietà dissipata d'esperienze. — La tradizione che lo colloca ai principi della scuola operistica napoletana e la definizione dell'*aria col da capo*. — Raffronto con un'esperienza arcadica. — Fine di un ciclo dell'opera barocca.

CAPITOLO QUINTO. — METASTASIO

1. — CRITICI DEL TEATRO DELL'OPERA pag. 179

L'intellettualismo tenta di riacquistare un predominio sul mondo della poesia operistica. — *Il Teatro alla Moda*. — Proposta di riforme di Francesco Algarotti. — I poeti e la satira del costume teatrale. — Ranieri de' Calzabigi. Goldoni e *L'Impresario delle Smirne*. — Lo sforzo dell'accademismo di mantenere entro limiti ragionevoli la tradizione. Apostolo Zeno. — Gravina accanto a Marcello. — Pietro Verri. — Stefano Artea.

2. — I LIBRETTISTI pag. 195

Il compito di mediazione assunto dai librettisti. — Curiosità generica verso il mondo della teatralità e limiti del loro artigianato. — Librettisti veneziani e librettisti toscani. — Giovanni Andrea Moniglia e Aurelio Aureli: l'adattamento all'ambiente. — Il librettista Apostolo Zeno. — Collaborazione col Pariati.

3. — IL NOVIZIATO DI PIETRO TRAPASSI pag. 202

Alcune indicazioni biografiche. — L'ambiente nella sua formazione culturale. — Un'esemplare aria con recitativo.

4. — IL TEATRO METASTASIANO pag. 206

Vastità della sua esperienza tecnica di librettista. — La letteratura riassunta dalla musica. — Il sentimento condiscente ed effuso definisce la sfera del teatro operistico. — La nozione del teatrale nella vicenda storica della sua operosità. — Drammi eroici e drammi sentimentali. — L'armonia come purificazione del teatrale. — La vena comica. — Il teatro sacro.

5. — AVVENTURA DI UNA POESIA pag. 215
 Di un naturalismo metastasiano e arcade. — Poesia e storia nella grazia della poetica metastasiana. — Di un frammentismo teatrale.
6. — GLI OPERISTI METASTASIANI pag. 220
 Il suo riassunto musicale elude, per lo più, l'intervento creativo del musicista. — Alcuni musicisti dei suoi « libretti ». — Hasse. — Il precursore di Gluck.

CAPITOLO SESTO. — L'OPERA BUFFA

1. — PRIMORDI pag. 225
 Iniziale frammentismo dell'espressione comica, finché anche per questa via si giunge a un'intelligenza totale. — Linguaggio musicale inteso al comico nei madrigalisti prima e negli operisti veneziani poi e nel teatro romano dell'opera. — La cultura toscana a conferma anche di questo tema.
2. — INTERMEZZI pag. 230
 Libertà del teatro musicale napoletano. — Intenzioni implicite nell'atto di separare il serio dal faceto. — Di una nuova intelligenza della vita attraverso il comico. — Disponibilità della cultura napoletana di fronte al frammento comico. — Alessandro Stradella. — Organizzazione unitaria del comico.
3. — PERGOLESI pag. 236
 La leggenda di Pergolesi può offrire qualche elemento utile all'esegesi dell'opera. — Contrasto fra l'ambiente, la cultura e l'immagine. — La serietà dell'ispirazione sulla facilità dell'occasione. — Valore di questo incontro e sua prosecuzione.
4. — I GOLDONIANI pag. 242
 Concordanza della storia operistica. — La poetica di Goldoni e il teatro dell'opera — I suggerimenti dell'opera comica al commediografo. — Il Buranello. — Niccolò Piccini.
5. — CIMAROSA pag. 248
 I nuovi tempi. — Coerenza dell'opera del Cimarosa. — *Giannina e Bernardone*. — *Il Matrimonio segreto*.

CAPITOLO SETTIMO. — DRAMMATURGIA LETTERARIA

1. — **TEATRO E LETTERATURA** pag. 255
- I letterati, custodi della letteratura e della storia, di fronte alla teatralità. — Incontro non con il teatro, ma con le forme della teatralità. — Il separatismo dei due mondi impone alla letteratura un compito di sorveglianza, e lascia alla poesia di avverarsi in qualsivoglia forma. — La letteratura custodisce l'istanza di un impegno più solenne che quello che si suppone assolto dal predominante sensualismo delle forme barocche.
2. — **DI UNA DRAMMATURGIA EUROPEA** pag. 261
- Gli incontri del teatro teatrale italiano con i teatri nazionali d'Europa. — Le nazioni d'Europa apprendono dagli Italiani ad affacciare al teatro la concreta evidenza della loro vita complessa e unitaria. — Il tecnicismo della teatralità italiana si dimostra incapace di riguadagnare l'intimo senso delle drammaturgie nazionali dell'Europa occidentale, ma lascia aperta una vena di curiosità feconda. — L'osservazione rivolta ai drammaturchi inglesi, spagnuoli e francesi. — La drammaturgia inglese nella cultura nostrana. — La drammaturgia spagnuola. — La drammaturgia francese.
3. — **IL TEATRO DEI GESUITI** pag. 267
- Il programma del teatro di collegio nella *Ratio Studiorum*. — Il teatro dei Gesuiti come luogo d'osservazione della drammaturgia letteraria. — *Il Martire Ermenegildo* del p. Sforza Pallavicino. — Orazio Scamacca. — *Il Gigante* del p. Santi. — *La Santa Infanzia* del p. Patrignani.
4. — **DELLA VALLE** pag. 275
- Maria la Reina*. — Intima vicenda della protagonista dalla solitudine mortale e vittoriosa in cui già s'è composta al ricordo della lieta vita. — Di una proiezione sopra i personaggi secondari che avverano il personaggio principale. — *Adelonda di Frigia*, dramma d'occasione e teatralità esterna. — Le intenzioni religiose della trilogia. — *Ester*. Separazione di regalità e di religiosità. — *Iudit* e l'aperta irrisione della regalità barbara.
- GIACINTO ANDREA CICOGNINI** pag. 286
- Esempi di mediocrità soddisfatta. — Varietà degli accostamenti e superficialità delle esperienze, utile al catalogo. — Il giuoco dei passaggi di tono. — Di un intenzione del Cicognini nel noviziato goldoniano.
5. — **BUONARROTI IL GIOVANE** pag. 294
- Il riassunto della teatralità comica, tenuto dall'accademismo fiorentino: altri esempi di tali riassunti. — Il teatro, la corte, l'accademia. — Valore compendiaro della sua ope-

rosità. — Le intenzioni della *Fiera*. — Il continuo scendere degli attori a far parte del coro e la rispondenza delle consonanze stilistiche in luogo di una animazione più individuata. — Prosecuzione di Firenze in Pandora, città immaginaria. — Il trionfo del pane e del vino. — Elementi romanzeschi, fantastici e avventurosi. — Esilio della fantasia e trionfo della poesia. — Le intenzioni della *Tancia* dentro la nozione prospettica che l'autore riflessivamente dispone. — Apertura di sguardo sopra temi naturalistici. — Sul fondamento di una stilizzazione comica, impensata scoperta lirica.

6. — CRISTALLIZZAZIONI pag. 314

Frequenza dello sperimentare in sede letteraria le forme teatrali. — La documentazione del teatro offerta dai comici che si trasferiscono nella letteratura e dai letterati che si trasferiscono nella drammaturgia. Giovan Battista Andreini. — *Maddalena Lasciva e Penitente*. — Commedie romanzesche e commedie farsesche. — Il giuoco dei doppi. — L'attenzione posta sui particolari icastici. — *I Diversi Linguaggi* di Virgilio Verucci: altre sue commedie. — Giovanni Briccio.

7. — MAGGI pag. 322

Carlo Maria Maggi e la dialettalità milanese di qua dalla moralità lombarda. — Metodi possibili di una ricerca. — Il fondamentale intellettualismo del Maggi. — Esecuzione del programma letterario: *Il Manco Male*. — *Il Barone di Birbanza*. — *I Consigli di Meneghino*. — *Il Falso Filosofo*.

8. — GIGLI, FAGIUOLI E NELLI pag. 336

Il popolarismo arcadico contraddice il popolarismo moralistico del Maggi. — Distribuzione geografica di diversi modi. — Girolamo Gigli. — Teatro romanzesco e d'imitazione. — *Don Pilone*. — *La Sorellina di Don Pilone*. — G. B. Fagioli: ritratto. — Commedie del Fagioli. — Il compito del Nelli nel terzetto toscano. — Commedie del Nelli.

9. — COMMEDIE NAPOLETANE pag. 345

La crisi dell'età barocca osservata da Napoli. — Commediografi napoletani. — Nicola Maresca. — Il marchese di Liveri e Francesco Cerlone.

10. — I TEORICI DELLA TRAGEDIA pag. 350

Le discussioni letterarie intorno alla tragedia partono dall'inesistenza presunta di una tragedia e di una commedia italiana: intellettualismo contrapposto a tradizione. — Sostituzione di una sfera sentimentale, preludio di un regno ragionevole, al regno magico delle forme. — L'arte mediatrice e l'Arcadia teatro della nuova letteratura. — Capovolgimento del rapporto che legava critica e tragedia nel Rinascimento. — La polemica Bouhours — Muratori.

11. — GRAVINA E CONTI pag. 355
 Prospettive storiche intorno al Gravina. — Dal popolarismo al favolismo mitico.
 — Teoria della tragedia. — *Tragedie Cinque*. — Cultura veneta di Antonio Conti.
12. — MARTELLO pag. 360
 Attività mediatrice di Pier Jacopo Martello. — Apporto alla teoria e agli esempi
 della drammaturgia. — Esame delle intenzioni. — La tradizione della commedia let-
 teraria. — Il verso martelliano.
13. — MAFFEI pag. 365
 Ritratto del letterato erudito. — La favola di Merope e il tecnicismo scenico del
 Maffei. — La commedia delle *Cerimonie*. — Sua varia attività intorno al teatro.

CAPITOLO OTTAVO. — GOLDONI

1. — NOVIZIATO LETTERARIO pag. 371
 Goldoni accetta il dualismo della tradizione fra teatro e letteratura; ma l'antitesi
 più feconda è fra lui e la natura. — Di alcuni atteggiamenti e temi della critica gol-
 doniana. — Proposta del poeta autocritico: una cultura svagata. — Curiosità esotiche
 e cultura europea. — Un'avventura italiana. — Una traccia per la storia della poetica
 goldoniana dalla cultura al teatro alla moralità.
2. — LA MISSIONE TEATRALE pag. 378
 Dalla cultura medica e giuridica alla cultura teatrale. — Prima ricognizione nella
 teatralità comica tentata con gli intermezzi e nella teatralità eroica tentata con le tragi-
 commedie. — Studio preliminare di personaggi estrosi e di una moralità circospetta. —
 Ricerca di un accordo fra i due temi. — Equilibrio della maturità e fiducia nella tota-
 lità del teatro di fronte alla vita. — Dalle Sedici Commedie al divorzio di Girolamo
 Medebac. — La teatralità clamorosa al teatro di San Luca. — Superamento del mo-
 mento dispersivo e avvio ai capolavori veneziani. — Approdo alla poesia: il cammino
 ripercorso a Parigi.
3. — MORALITÀ pag. 387
 Di una ricerca della verità protratta fra innumerevoli immagini frapposte di vita
 mediocrementemente accolta e d'arte accettata. — La contesa intorno al Goldoni. — Attra-
 verso la polemica il commediografo trova la verità approfondendo lo studio dei rap-
 porti. — Determinarsi in una sfera circoscritta ben determinata. — La ricerca è con-
 dotta per gli ambienti e per i personaggi. — Soluzione proposta ad un'evasione
 fantastica.

4. — MUSICA E POESIA pag. 393

La soluzione musicale offerta alla conclusione morale. — Di una indicazione che può offrire l'analisi di alcune commedie salienti viste nella trasfigurazione musicale. — La pausa musicale e l'arte come immagine di una vita riaffdata alla sua primitiva ispirazione purificata e ingenua. — Il poeta Goldoni a concludere e illuminare la storia della poetica rinascimentale.

CAPITOLO NONO. — GOZZI

1. — POLEMICA pag. 399

Inettitudine polemica di Carlo Goldoni e necessità polemica di Carlo Gozzi. — Limiti dell'esperienza gozziana nella letteratura. — Al di là del teatro tenta la sfera della moralità. — *La Marfisa Bizzarra* lo decide nel senso delle *Fiabe*. — *Le Fiabe* di contro alle farse nazionali del Goldoni.

2. — LE FIABE pag. 405

L'Amore delle Tre Melarance. — Condurre gli spettatori dentro il cerchio magico della felicità necessaria. — *Il Corvo*. — *Re Cervò*. — *Turandot*. — *La Donna Serpente*. — *La Zobeide*. — *Il Mostro Turchino*. — *Zeim Re dei Gent*.

3. — EPILOGO pag. 420

La tradizione teatrale nell'opera di teatro. — Ridissoluzione della Commedia in fantasia. — Unità segreta della Commedia e della Fiaba.

PARTE QUARTA

CAPITOLO PRIMO. — ALFIERI

1. — INCONTRO CON LA TRADIZIONE pag. 425
- Impulso ad esprimersi e primi limiti del tecnicismo: compromessi di politica e di cultura. — Il volontarismo alfieriano è insieme culto di un predisposto mondo ideale e ricerca di un'antitesi col mondo attuale, a proporzione e misura di sé. — La malinconia è nell'intimo un'attesa: la poesia diventa realtà capovolgendo nel provvisorio la storia e la forma. — Cronaca delle esperienze teatrali. — Napoli. — Il patetico avventuroso della narrativa, l'architettura, michelangiolesca e la malinconia veneziana. — Le fortunate esperienze teatrali della prima giovinezza reperibili nell'opera matura. — L'edificio drammaturgico della perfetta tragedia.
2. — CATALOGO DELLE TRAGEDIE pag. 433
- Il noviziato del trageda. — I tre « respiri »: disciplina della composizione drammatica. — Scarsi i sussidi ritrovabili nella cultura del suo tempo: alcune responsabilità storiche di Alfieri poeta. — *Filippo*. — Insufficienza palese del principio politico e soluzione dinamica: *Antigone*. — *Virginia*. — Dispersione del tema della brama di dominio: studio dell'eroe in eccesso. *Agamennone* come prologo. — *Oreste*. *La Congiura de' Pazzi*. *Don Garzia*. *Maria Stuarda*. *Rosmunda*. — *Ottavia*. *Timoleone*. — *Merope*. *Saul*. — *Agide*. *Sofonisba*. *Mirra*. *Bruto primo*. *Bruto Secondo*.
3. — LE COMMEDIE pag. 450
- Impopolarità delle commedie, e in genere delle minori opere drammatiche. — *Antonio e Cleopatra*. — *Abele*. — Valore delle commedie: una fase apologetica. — Le preoccupazioni politiche, da osservare alla rovescia. — Maschere ironiche della satira politica. — *La Finestrina*.
4. — STORIA DELLA POESIA pag. 458
- Insufficienza dell'autocritica, e necessità di investigare dietro la forma poetica e politica il segreto dell'anima. — L'elaborazione del *Filippo* e la costanza di una tematica alfieriana da tragedia a tragedia. — Religiosità della nuova tragedia. — La

legge come limite: la libertà spirituale e poetica è tanto più vicina quanto più ferma la conquista del reale, la concretezza. — Estraneità della poesia dal gesto: la parola si muove verso il limite della pura azione, mai raggiunta, e l'azione verso il limite della pura presenza.

5. — LA TRADIZIONE ALFIERIANA pag. 463

Termine della drammaturgia letteraria rinascimentale ed inizio della nuova drammaturgia poetica. — La lettera al Calzabigi. — *I Pareri*.

CAPITOLO SECONDO. — TRAGEDIE NEOCLASSICHE

1. — MONTI pag. 469

Cronachismo montiano. — Il vecchio e il nuovo a paragone cortese nella Roma di Pio VI. — *Aristodemo*. — Le agnizioni e il patetismo. — *Galeotto Manfredi*. — Processo di raffinamento nella successiva elaborazione della tragedia. L'imitazione shakespeariana. — *Caio Gracco*. — Monti poeta di teatro in cantate e licenze.

2. — GIOVANNI PINDEMONTE pag. 479

I poeti nell'agone teatrale, e l'incontro con il popolo. — Incontro dell'ideale di perfetta tragedia e di un poeta, e vario commento della tradizione. — *Arminio* di Ippolito Pindemonte. — Il *Discorso sul Teatro Italiano* di Giovanni Pindemonte. — Prima fase della sua attività: il mondo della politica. — Seconda fase: il mondo della storia e la verisimiglianza. — Teatralità spettacolosa della *Caritea*.

3. — FOSCOLO pag. 488

Tieste. — *Aiace*. — *Ricciarda*.

4. — MANZONI pag. 493

Manzoni non ignora le due forme tradizionali del teatro italiano, la commedia e il melodramma; ma ha imparato che s'è ormai aperto il chiuso mondo del teatro. — La tragedia ridiventa poesia e moralità. — Il senso della contemporaneità dell'azione teatrale: *Murat* e il *Conte di Carmagnola*. — Il pessimismo politico e *Adelchi*. — I cori indice della storia che sarà poi percorsa dalla sua poetica.

5. — PELLICO pag. 498

Contraddittoriamente, sulle orme del volontarismo alfieriano. — *Francesca da Rimini*. — Il catalogo del Pellico drammaturgo.

6. — NICCOLINI pag. 503

Fra i canoni della classicità e la curiosità per i nuovi modi romantici. — Velocità romantiche nel quadro della tragedia neoclassica. — Accademismo e pedanteria didascalica. — Esercizi di traduzione e di riduzione. — Abbandono dell'illusione di conciliare teatralità e letteratura.

CAPITOLO TERZO. — GLI EPIGONI DELLA COMMEDIA

1. — STIL COMICO pag. 507

Gli elementi costitutivi della tecnica comica: tipologia, ruoli, stile. — Necessità di collocare le invenzioni comiche nel nuovo ambiente di risonanza. — Possibile rifar la storia del teatro comico dell'Ottocento sulla traccia della storia goldoniana; ma occorrerà osservare che la libertà è attesa da un capovolgersi del teatrale. — Lenta ricerca del nuovo stil comico. — De Rossi. — Albergati.

2. — GIRÀUD pag. 513

Provisoria autobiografia del Giràud. — Superficialità del suo interesse moralistico, e vita più ricca di quanto palesa. — *L'Ajo nell'Imbarazzo*. — *Don Desiderio* e la commedia motoria. — *Il Galantuomo per Transazione*. — Superamento della vecchia moralità cittadina. — Guardando indietro.

3. — NOTA pag. 522

Parallelo di Giràud e di Nota. — Il riferimento generico a Molière e a Goldoni. — Un più preciso parallelo goldoniano. — Un contegnoso moralismo e la stilizzazione che gli consegue. — Il riassunto della *Fiera*.

4. — BON pag. 527

Sua maggiore attenzione alla nozione teatrale: dignità dell'arte « drammatica rappresentativa ». — Immobilità della sua idea del repertorio e della tecnica: interdipendenza di una concezione burattinesca del personaggio e della vivacità motoria. — Goldoni e Beaumarchais. — Nostalgia della venezianità. — La gesta di Ludro. — Un modello di tecnica.

5. — MARTINI pag. 533

La commedia si ridispone in una sorvegliata tradizione letteraria. — Apologia della mediata saggezza: cautela della tradizione letteraria nei confronti della tradizione popolare. — Regionalismo toscano. — La sprezzatura mondana.

CAPITOLO QUARTO. — VITA DI TEATRO

1. — REPERTORIO pag. 537

La vita del primo Ottocento si agita fra l'individualismo assoluto e il più custodito meccanismo sociale. — Le maschere, i ruoli e il poeta come autor del libretto. — L'opera anonima dei riduttori: facilità di eludere la critica rifacendo il repertorio francese. — L'istruzione dell'attore. — Di una riduzione del teatro italiano e francese a una nuova commedia dell'arte; e di un moto contrario: la formula è pretesto per uscirne, ricognizione, anziché conclusione.

2. — I BURATTINI pag. 545

Parallelismo con la tradizione teatrale. — Un processo di diffusione, in attesa di un mezzo di riproduzione meccanica. — Le nuove maschere regionali. Gianduia. — L'invenzione burattinesca, la satira politica e la parodia. — Burattino e marionetta.

3. — LE COMPAGNIE pag. 549

La crisi del teatro giacobino. — La compagnia dei commedianti italiani al servizio del Viceré. — Il passaggio della compagnia a Napoli, con Ferdinando I delle Due Sicilie. — La Compagnia Reale Sarda. — Lo spostarsi della vita teatrale dall'artigianato degli attori alla proposta dell'autore, con la sorveglianza di un pubblico moralmente impegnato.

4. — GLI ATTORI pag. 556

Antonio Morrocchesi. — Anna Fiorilli Pellandi. — Luigi Vestri. — Carlotta Marchionni. — Modena e Moncalvo.

CAPITOLO QUINTO. — IL MELODRAMMA
DELLA RESTAURAZIONE

1. — INTRODUZIONE AL ROMANTICISMO OPERISTICO pag. 563

Romanticismo e reazione, come formule riassuntive di esperienze storiche e di costume, utili all'intelligenza del teatro dell'opera. — L'antitesi Mozart-Beethoven giova anche alla prospettiva del teatro musicale italiano. — Il popolarismo dell'opera buffa: Cherubini e Spontini per opposte strade: il paragone con Paisiello. — L'indicazione politica per giudicare del melodramma della restaurazione.

2. — ROSSINI pag. 568

La biografia di Rossini nei tempi della Restaurazione e del Risorgimento. — Di una schiva custodia di sé, e del tema dell'esilio. — Il ritmo aiuta a intendere la sua costante esplorazione del limite. — *L'Italiana in Algeri*. — *Tancredi*. — Il valore del contrasto e della complementarità delle due opere nella storia della poetica rossiniana. — *Il Barbiere di Siviglia*. — *Otello*. — *Mosè*. — Tentazione di un declino. — Opera ultima.

3. — BELLINI pag. 579

Contiguità della vicenda da Rossini a Donizetti a Bellini. — Di una sosta apparente: fin da principio, classicità quale poteva essere intesa dall'*Arcadia*, o classicità dei Romantici? — *La Sonnambula*. — *Norma*. — Risposta, attraverso il catalogo dell'opera, al tema critico proposto.

4. DONIZETTI pag. 584

Fra Rossini e Bellini. — Ripresa di una rossiniana definizione dei caratteri ma applicando a ciascuno la catarsi melodica belliniana. — Fra l'*Elisir d'Amore* e *Lucia di Lammermoor*. — *Don Pasquale*. — La parola e la musica.

5. — CRONACHE pag. 589

Un dono di poesia all'Italia e all'Europa. — L'esaltazione della libertà dell'arte nella gratuità della poesia. — Dalla poesia al linguaggio. — L'onesta attesa: popolo, impresari, attori, teatralità.

CAPITOLO SESTO. — VERDI

1. — NABUCCO pag. 595

Cronaca del *Nabucco*. — Il valore riassuntivo della biografia verdiana. — Giustificazione storica degli stilemi. Il coro e il tiranno.

2. — I CORI pag. 599

Il giudizio sopra la vicenda scenica è idealmente istituito al cospetto di un tribunale popolare. — Interrogare la gente, attraverso il consenso. *I Lombardi*. — *Ernani* e l'attuazione di un capitolo della poetica alferiana. — Catalogo e linearità della vicenda storica. — Fra Shakespeare e Byron: un secondo noviziato. — La teatralità e la parola. Rapporti col librettista. — Il linguaggio orchestrale.

3. — RITRATTI pag. 604
- La svolta segnata dall'*Attila*. — Obbedienza all'indicazione primordiale del contrasto. — La moralità è scoperta dal coro e il gruppo muove tutto insieme alla nozione dell'umano: dualismo. La nuova tecnica dei cori nella fase ritrattistica della sua poetica. — *Rigoletto*. — *Il Trovatore*. — *La Traviata*. — Il mito romantico riosservato da una elementare ricchissima moralità. — Catalogo.
4. — AIDA pag. 612
- La verità della solitudine: al centro di diverse sollecitazioni. — Il discorso musicale della *Forza del Destino* ed un repertorio di temi melodrammatici. — *Macbeth*. Tematica dell'opera nuova: *Aida*. — Esotismo e lassitudine.
5. — BOITO pag. 618
- I molti motivi della personalità boitiana, la nuova cultura e la preparazione della nuova fase verdiana. — L'intellettualismo e l'ambiente che frequenta, e che si prepara ad attrarre a sé il vecchio maestro. — Un'esplorazione culturale: la liturgia teatralizzata della *Messa da Requiem*. La religiosità verdiana. — Guida all'esegesi di Shakespeare. Il concetto dell'esegesi musicale. — Il *Mefistofele* nella poetica e nella storia boitiana. — *Nerone* e il contrasto fra la soluzione estetizzante e la soluzione religiosa.
6. — OTELLO E FALSTAFF pag. 627
- Una discussione fra il librettista e il compositore; e di un leone in gabbia, che vince di forza. — Gli innocui fantasmi di *Falstaff*. — Un intelligentissimo commento musicale conclude i vecchi canoni di commedia e di tragedia.

CAPITOLO SETTIMO — DECLINO DEL MELODRAMMA

1. — DECLINO DEL MELODRAMMA pag. 633
- Una convenzione illustrativa si colloca nella pausa fra *Otello* e *Falstaff*. I nuovi librettisti. — L'illustrazione trascura volentieri i valori intellettuali (i valori mitopoetici sono addirittura messi in disparte) e vi sostituisce il prestigio di una sfera emotiva. Artisti, ormai, più che poeti. — La cultura romantica muove al soccorso del decadente melodramma. Eloquenza del sentimentalismo operistico. — Il compromesso realistico, dopo che il tempo ha screditato il sentimentalismo romantico. *La Gioconda* del Ponchielli. — Da Ponchielli a Mascagni. — Catalani. In Catalani la denuncia della decadenza del melodramma è apertamente fatta, e rassegnatamente accettata. — *Cavalleria Rusticana*. — Puccini. — La penombra di cui Puccini circonda le grandi parole. — Un destino segnato.

CAPITOLO OTTAVO — I GRANDI ATTORI

1. — IL GERGO pag. 647
- Ancora una volta la storia della vicenda teatrale ci rivela il passaggio dalla formula alla libertà dell'arte; ma forse mai i due termini sono contrapposti e resi complementari a tanta distanza. — L'organizzazione delle compagnie ripete il vecchio organismo dell'Arte, adattandolo. — Il gergo dei comici, sopravvissuto ai tempi dell'Arte. — La ripetizione monotona delle forme e il prodigio della creazione poetica.
2. — ADELAIDE RISTORI pag. 650
- Il noviziato presso la Marchionni; e di una traduzione dignitosa nella vita, nella bellezza, nell'arte. — La bella forma e la documentazione iconografica dei « mezzi » dell'arte. — Procedimento per antitesi. — Di un « ristorismo » nella storia italiana, francese ed europea. Internazionalità « umanistica » del grande attore.
3. — ERNESTO ROSSI pag. 655
- Di una gigantesca vanità d'attori, portata a spasso nelle memorie autobiografiche e nei documenti cronistici. — Tra la violenza alferiana e il barocchismo victorhughiano: cronache delle interpretazioni. — Un abbruciamento delle vanità.
4. — TOMMASO SALVINI pag. 658
- Il parallelo con Ernesto Rossi. — Una bellezza eloquente. Prodigalità dei mezzi fisici. — Accordo programmatico con il costume. — Medietà salviniana e classicità.
5. — ELEONORA DUSE pag. 662
- Maturità individualistica dell'Arte: un ritratto. — Lo studio. — Gl'incontri: illusione di una soluzione personale: si tratta sempre di una sfera di cultura che la Duse tenta riempire di sé; ma elegge un rappresentante per far ciò, un favorito. — Provvisorietà del repertorio. — Storia del repertorio della Duse.
6. — IL REGISTA pag. 670
- Tramonto del grande attore come conclusione di tutti i declini del teatro rinascimentale. — Impossibile procedere oltre il segno della Duse. — Le due soluzioni dello stile e del rito. — Per entrambe si chiede l'intervento di un mediatore, il regista che è storico e tecnico.

CAPITOLO NONO. — VERISMO

1. — DEL TEATRO DI PROSA pag. 675
- Perché si è scelta la formula « verismo ». — La critica da una parte, e l'egualitarismo del nuovo costume dall'altra, conducono il nuovo teatro della commedia ad essere, almeno in parte, teatro dei poveri: benché non vi si rassegni, ancor troppo legato alle abitudini. — La concretezza dell'appello formulato dal teatro verista: non sospetta l'esistenza di un problema di linguaggio: il teatro esiste: si tratta di farvi delle proposte degne. — Il costume della Terza Italia.
2. — GIACOMETTI pag. 681
- L'ingenuo annunzio di queste nuove esigenze. — L'onesta laboriosità di Giacometti e la fiducia che bastasse il suo coscienzioso lavoro. — Illuminazione teatrale dei suoi scenari. — Storicismo e moralismo. — Un'Arcadia famigliare e popolana.
3. — FERRARI pag. 685
- Riduzione di un programma teatrale alla sua più elementare formula. Il moralismo sottolineato dal ruolo dell'ingenua. — Il giuoco scenico si basa su una estrema chiarezza di premesse: senza naturalmente evitare la banalità. — *Il Duello*. I drammi storici. Il dialetto. — Elementi strutturali e stilistici. — La moralità più la storia. — La moralità più la storia più i giuochi di scena. — Conclusione: il giuoco dell'idillio.
4. — TORELLI pag. 694
- L'imatura fortuna. Urgenza di un problema stilistico. — *I Mariti*. Tesi morale raddoppiata della tesi storica e della tesi sociale. — Esempio e irripetibile stilizzazione del capolavoro. — Il catalogo.
5. — GIACOSA pag. 698
- La parabola di Giacosa: traccia di una evoluzione sempre esterna, sui temi che possono essere variamente accostati e ripetuti. — Di una precisione di « cose », non ancora di stile; ma c'è pulizia, e provvido ordine. — Esame delle commedie: *Una Partita a Scacchi*. — Le opere che seguono riescono a chiarire qual più qual meno i semplici temi della prima commediola. — I soccorsi dell'ambiente, del teatro e della letteratura. *Tristi Amori* e *Come le Foglie*, riassunto complementare della sua fatica. — Un discorso che non trova conclusione.
6. — GALLINA pag. 704
- Gallina come precursore di Verga nella ricerca di una soluzione stilistica. — Ancora una volta il poeta è chiamato ad assolvere ad una funzione di interprete:

fra la « realtà » che si presume esistente e il popolo che si suppone sviato dietro i suoi idoli. — Traccia della storia del teatro dialettale. — Ripropone la presenza del poeta, sommersa, ma perenne, nell'opera di tutti. — Altra ipotesi di lettura, superata la formula della dialettalità umbratile: un teatro di stile. — Postille alle commedie. — La poesia delle cose, e la scoperta poetica di una vita suggestiva e malignamente astratta delle cose. — Il ritorno al teatro quando i tempi hanno accettato l'eredità del suo realismo.

7. — VERGA pag. 711

La polemica verista come pretesto di una liberazione: episodicità della sua opera di autor di teatro: poesia d'occasione. — Sostituzione, alla lentezza persuasiva del discorso epico, della pronta suggestione della presentazione drammatica. — La composizione teatrale avviene sopra una già scoperta immagine poetica: capovolge il rapporto fra il mito e il coro, e lascia alla moltitudine di assistere a una operazione necessaria, e solo perciò religiosa. — Catalogo postillato.

8. — PRAGA pag. 715

Insufficienza del verismo nella sua proposta di figure irrigidite in un mito squalido. — Praga risente e soffre la provvisorietà della formula moralistica soddisfatta di sé: possibilità di rifare più di un capitolo della nostra storia rifacendosi a lui. — Parabola dell'opera. — Proposta sommersa e contraddetta di cercare sul terreno morale l'intesa del teatro.

9. — BRACCO pag. 718

Deduzione bracciana dal verismo: la macchia di colore. — Deduzione dallo stilismo: eleganza idillica e voluttuosa. — Deduzione dal teatro di pensiero: proposta volenterosa, superficialmente ottimista. — Avviamento al teatro dell'inespresso come conclusione d'attesa, sopra una fondamentale soddisfatta oggettività.

10. — TEATRO DI STILE pag. 723

La sincerità di Bracco accompagna le cronache teatrali intorno al '900 e impegna ad un superamento. — Giustificazione del titolo: osserviamo lo sforzo durato da taluni drammaturghi di sospendere il moto della realtà nella suggestione di un incanto. — Il teatro dialettale si rivela come teatro di stile. — L'idillio che conchiude la storia del teatro di prosa. — Fra il teatro dialettale e il cosiddetto teatro di poesia. — Mitografia degli eroi. — Cossa. — Salvatore di Giacomo. Di una verità tutta fantastica.

CAPITOLO DECIMO. — D'ANNUNZIO

1. — LA CITTÀ MORTA pag. 733

Trilogia dei sogni intorno all'immagine dell'Argolide sitibonda. I sensi dolorosamente agitati intorno al limite delle cose. — *Sogno di un Mattino di Primavera*. — — Le cose nella *Città Morta*. — Le cose attraggono le creature. — Una nebbia di sentimenti sulla superstizione delle cose. — *Sogno di un Tramonto d'Autunno*.

2. — EMBLEMI pag. 741

L'autobiografia del *Fuoco* come commento al primo tempo della drammaturgia dannunziana. — La devozione della creatura di teatro alla nuova immagine di vita. — La favola della pietà. — L'idillio crudele della forma bella. *La Gioconda*. Alla ricerca di un emblema che riassume il mondo del gesto, dopo gli emblemi del mondo del senso e del mondo dell'arte: *La Gloria*.

3. — CONCILIAZIONE pag. 748

L'incontro del poeta con la gente: momentaneo accordo. — L'invasione dannunziana del mondo duecentesco e dantesco. *Francesca da Rimini*. — L'incantesimo delle cose nella ricostruzione storica e l'incanto delle cose nella favola paesana. *La Figlia di Iorio*. — Il coro della pietà cristiana e il mito della peccatrice redenta. Ripetizione dei modi poetici in una favola non poetica. *La Fiaccola sotto il Moggio*. — Soluzioni esterne.

4. — DISPERSIONE pag. 756

La polemica che accompagna *Più che l'Amore* dichiara i temi ideologici con cui il drammaturgo pretende dall'esterno giustificarsi. L'antiletteratura al servizio della letteratura. — Una stagione in inferno: le ambizioni predisposte e la loro dichiarazione esplicita. — Un rifugio nella zona crepuscolare delle stanchezze e della rinuncia. — La regia dell'apparatura e del coro. *La Nave*. — *Fedra*. — *Parisina*. — Decadentismo, come formula.

CAPITOLO UNDICESIMO. — PIRANDELLO

1. — CRISI pag. 763

D'Annunzio dispone se stesso a risolvere di persona ogni problema del coesistere dei personaggi: Pirandello, quando gli si è dimostrato vano il ricorso alla dianoetica, alla ragione, persino alla convenzione, istituisce il dramma del burattino uomo che esaurisce la sua carica vitale. — Crisi di un costume sociale documentata nel teatro

di eredità verista. — Il passaggio dalla narrativa alla drammatica. Teatro dialettale. — Le maschere nude: il muoversi di ogni personaggio verso la sua formula inerte. L'ermetismo. — Il teatro del grottesco. — La denuncia, dopo l'altre, dell'illusione storica.

2. — L'IPOTESI TEATRALE pag. 771

Sei Personaggi in cerca d'Autore. Problematica sull'arte. — Insufficienza del giudizio sociale e molteplicità delle apparenze di una sola sostanza umana. — Il pretesto della teatralità per la discussione dei problemi morali. — *Ciascuno a suo Modo.* — *Questa Sera si recita a Soggetto.*

3. — IL MITO pag. 775

Soluzione acclamata del solipsismo psicologico ed estetico: i miti. Accordo con gli anni dell'armistizio. — *Lazzaro, il mito della fede.* — *La Nuova Colonia, il mito della perennità della vita.* — *I Giganti della Montagna, il mito della fantasia.*

INDICE DELLE OPERE pag. 781

INDICE DEI TIPI E DELLE MASCHERE pag. 801

INDICE DEI NOMI pag. 803