

Dante e il “genere drammatico”

Piermario Vescovo

Università Ca' Foscari Venezia

vescovo@unive.it



Riassunto

Il contributo non intende proporre una soluzione alternativa a quelle comunemente praticate – per alcuni di ragione stilistica, per altri di riferimento all’allegoresi che si appoggia alla scelta del genere comico – per la scelta del titolo di *Commedia* per il poema dantesco (da alcuni, e anche recentemente, messo esso stesso in discussione). Si vuole proporre di aggiungere ad esse, alla parzialità della prima e alla risolutività dell’altra, una prospettiva intermedia, non a caso precisamente considerata da Boccaccio nell’*accessus* offerto dalle sue *Esposizioni*, in un passo assolutamente trascurato dalla critica. Un passo apparentemente oscuro e in realtà chiarissimo se ricondotto alla tradizione – di assoluta continuità nei secoli, nell’età tardoantica e nel medioevo e molto oltre – della teoria platonica delle “forme di dizione”, che distingue *mimetico*, *diegetico* e *misto*. Cosa il medioevo intendesse per *genus dragmaticum* o “comico”, in senso modale e non stilistico (anche se la critica normalmente li confonde) è oggetto del presente contributo.

Parole chiave: Dante, il genere drammatico.

Abstract

The paper doesn’t intend to propose an alternative to the usual practice –namely, for some, stylistic reason, for others, an *allegoresis* that relies on the choice of comic genre– regarding the choice of the title *Comedy* of Dante’s poem (recently, a term put itself into question). The purpose is to add to them, to partiality in the first case and to decisiveness in the other, an intermediate perspective. Not surprisingly, this is what Boccaccio precisely considered in the *accessus* offered by its *Esposizioni*, in a move completely overlooked by critics. A seemingly obscure move but also really clear if brought back to tradition –a tradition of absolute continuity over the centuries, the age of the late ancient and the Middle Ages, and far beyond– of the Platonic theory of the “forms of diction”, that distinguishes *mimetico*, *diegetico* and *misto*. What the Middle Ages meant by *genus dragmaticum* or “comic”, in the modal but not stylistic sense (even if the criticism usually confuses them) is the subject of this paper.

Keywords: Dante, dramatic genre.

Ala questione della continuità nei secoli – nell'età tardoantica e nel medioevo e molto oltre – della teoria platonica delle “forme di dizione”, che distingue *mimetico*, *diegetico* e *misto*, ho dedicato un libro, di prossima pubblicazione. In parallelo a tale disegno sintetico e relativo a un ampio arco cronologico mi sono riservato la conduzione di analisi e applicazioni per singoli problemi, per autori o per opere, in sede separata. Tra questi anche alcuni contributi dedicati a Dante e al titolo stesso della *Commedia*: uno recentemente apparso (Vescovo 2014), che prende spunto dal dibattito che si palesa nella corrispondenza bucolica con Giovanni del Virgilio (in particolare proponendo un'interpretazione del misterioso *comicomus nebulo* che qui si incontra), un altro in corso di stampa, più specificamente legato ad alcuni passi del poema, rivisti in tale prospettiva (in particolare con una diversa ipotesi per il *comico o tragedia* di *Pd.*, XXX, 22-24, che qui pure si riprende). Vorrei dunque, poste anche le differenti possibilità consentite da una rivista “on line”, presentare qui gli elementi salienti di tale considerazione, augurandomi di suscitare una discussione al proposito.

I

Partiamo dalla testimonianza più rilevante, vale a dire a quella che offre un preciso richiamo alla teoria modale quale argomento da discutere come pertinente alle ragioni che spinsero Dante a intitolare *Comedia* il suo poema. Non certo per proporre una soluzione alternativa a quelle praticate – quella di ragione stilistica e quella che fa riferimento all'allegoresi che si appoggia alla scelta del genere comico –, ma per aggiungere ad esse, alla parzialità della prima e alla risolutività dell'altra, una prospettiva intermedia, non a caso precisamente considerata da Boccaccio nell'*accessus* offerto dalle sue *Esposizioni*. Resta il fatto che mentre queste ragioni hanno fatto versare negli ultimi due secoli fiumi d'inchiostro, nessuno, a mia conoscenza almeno, ha pensato degno di ripresa e interrogazione il secondo ragionamento boccacciano, del tutto isolato, dunque, anzi ignorato. Ma conterà riportare il passo in cui, dopo aver esposto le ragioni che gli facevano ritenere insufficiente una scelta ispirata a ragioni stilistiche, Boccaccio presentava la scelta modale come pur sempre parziale e trasgredita nelle ragioni di fondo:

Appresso, si dimostra nel titolo questo libro essere appellato Comedia. A notizia della qual cosa è da sapere che le poetiche narrazioni sono di più e varie maniere, sì come è tragedia, satira e comedia, buccolica, elegia, lirica ed altre. Ma volendo di quella sola, che al presente titolo appartiene, vedere, vogliono alcuni mal convenirsi a questo libro questo titolo, argomentando primieramente dal significato del vocabolo e, appresso, dal modo del trattare de' comici, il quale pare molto essere differente da quello che l'autore serve in questo libro.

Dicono adunque primieramente mal convenirsi le cose cantate in questo libro col significato del vocabolo, per ciò che “comedia” vuole tanto dire quanto “canto di villa”, composto da “*comos*”, che in latino viene a dire “villa”, e “*odòs*”, che viene a dire “canto”: e i canti villeschi, come noi sappiamo, sono di basse materie, sì come di loro quistioni intorno al coltivare della terra, o conservazione di loro bestiame o di loro bassi e rozi innamoramenti e costumi rugali; a' quali in alcuno atto non sono conformi le cose narrate in alcuna parte della presente opera, ma sono di persone eccellenti, di singolari e notabili operazioni degli uomini viziosi e virtuosi, degli effetti della penitenza, de' costumi degli angeli e della divina essenza.

Oltre a questo, lo stilo comico è umile e rimesso, acciò che alla materia sia conforme; quello che della presente opera dire non si può, per ciò che, quantunque in volgare scritto sia, nel quale pare che comunichino le feminette, egli è nondimeno ornato e leggiadro e sublime, delle quali cose nulla sente il volgare delle femine. Non dico però che, se in versi latini fosse, non mutato il peso delle parole volgari, ch'egli non fosse più artificioso e più sublime molto, per ciò che molto più d'arte e di gravità ha nel parlare latino che nel materno.

E, appresso, dell'arte spettante al comedo: mai nella comedia non introdurre se medesimo in alcuno atto a parlare; ma sempre a varie persone, che in diversi luoghi e tempi e per diverse cagioni deduce a parlare insieme, fa ragionare quello che crede che appartenga al tema impresso della comedia; dove in questo libro, lasciato l'artificio del comedo, l'autore ispersissime volte e quasi sempre or di sè or d'altrui ragionando favella.

La forma drammatica (naturalmente il dramma è qui inteso come “genere di narrazione per personaggi”) presume, infatti, l'assenza dell'autore-narratore e l'esclusiva presenza dei “personaggi introdotti a parlare”. Ma Dante introduce se stesso a parlare tra le “varie persone” a cui affida direttamente la parola diretta e, soprattutto, narra l'intero suo itinerario nell'aldilà¹.

Come vedremo tra breve, è possibile inserire questo passo in un'ampia tradizione e chiarirne l'eventuale oscurità. Ma possiamo immediatamente produrre un passo parallelo di Petrarca, che mostra con chiarezza il riferimento alla teoria platonica delle “forme di dizione”. Il passo viene da un suo scritto secondario e compilativo, ma assai rilevante per la comprensione della forma della commedia latina, la *Vita Terrentii*:

In comediis quidem nusquam auctor loquitur, sed introducte persone; quem morem hic ad prologos transferre nititur, quibus scribendis emulorum invidia causam dedit: respondendum enim erat, ne forte procacitas gloriam meretur infamiamque modestia. (§ 23)

1. Se si torna, peraltro, ad osservare da qui l'architettura del *Decameron*, si potrà distinguere una più netta ripartizione delle zone di presa di parola dell'autore rispetto a quelle in cui i personaggi, le sette donne e i tre uomini che compongono la “brigata”, raccontano delle novelle e “introducono”, a loro volta, i personaggi dei loro racconti a parlare?

Si sottolinea, dunque, il fatto che Terenzio, impossibilitato a parlare direttamente “nella commedia”, escogiti tale soluzione per legittima difesa, ma in una sede distinta dalla *fabula* vera e propria, terreno esclusivo dei personaggi. Da qui si comprende cosa significhi “introdurre i personaggi a parlare” (e il senso esatto del “deduce a parlare insieme” di Boccaccio). Potremmo, parimenti, offrire altra documentazione nel terreno delle “commedie” che si sogliono definire elegiache, e che sono peraltro – nella direzione dell’obiezione boccacciana – spesso commiste di dialogo e narrazione. Nel prologo al *Babius*, testo francese del XII secolo, ovviamente privo di destinazione e coscienza rappresentativa (cioè nel senso moderno della distribuzione delle “parti” ad attori che sostengano sulla scena separatamente i diversi personaggi), si legge un richiamo all’introduzione dei personaggi dialoganti da parte dell’autore:

Introducitur auctor eorum quinque principales personas queque loquens ad se invicem ut coram videretur sermo haberi tanquam a presentibus et ne ambiguitas haberetur que persona cui loquitur. (Cohen 1931, II: 97)

Il campo ora evocato della cosiddetta “commedia elegiaca” (etichetta di designazione stilistico-formale retrospettiva piuttosto infelice, che trae origine dal distico elegiaco) risulta, più in generale, ampiamente istruttivo per i limiti relativi della forma “drammatica”, spesso contaminata nel medioevo da intromissioni narrative che la rendono una specie di forma mista. Questo potrebbe riguardare anche la stessa *Commedia*, non perché Dante eseguisse il suo poema in pubblico, ma perché tale idea o relazione fonda il carattere dell’enunciazione, e sicuramente la si rintraccia in altri testi coevi, come per esempio nell’*Ecerinis* del padovano Albertino Mussatto (1313), “messa in tragedia” delle efferatezze e della conseguente fine di Ezzelino da Romano, tiranno di Padova. Quest’ultima si presenta non solo come la prima esperienza di riattivazione del genere tragico nel medioevo per diretta ispirazione a Seneca, ma quale testo che sappiamo letto a Padova pubblicamente dall’autore, a condanna civile della memoria dell’empio tiranno: caso, dunque, ben pertinente di applicazione alla forma tragica, in senso modale e stilistico (lingua alta e latino), ma soprattutto per la forma dialogica e l’esecuzione orale pubblica. Nell’*Ecerinis*, tuttavia, si mostra la presenza di un’apertura didascalica (che sarà stata anch’essa letta ad alta voce), in cui chi parla risulta l’*auctor* o il “poeta”, che infatti descrive la storia dall’esterno, e non uno dei personaggi che egli ha “introdotto a parlare”².

2. Medita opportunamente su questo esempio De Min (2012: 205-208). La presenza didascalica si offre, ben prima della commedia elegiaca, in composizioni quasi completamente dialogiche (ovvero ispirate al “genere attivo” dell’egloga) fin dai secoli più alti. Per esempio nel *Certamen Veris et Hiemis* di Alcuino di York (seconda metà dell’VIII secolo), oltre ai versi introduttivi, due “didascalie” precedono due prese di parola degli interlocutori (“Ver prior adlusit ternos modulamine versus”; “Tum respondit ovans sublimes e sede Palemon / et Dafnis pariter, pastorum et turba piorum”). Un altro testo, l’*Ecloga* di Teodulo, com-

Questa storia, nell'età tardoantica e nel medioevo, si inserisce dunque nella giurisdizione del “modo attivo” o “drammatico”, con i limiti di consapevolezza che, se escludono la nozione di rappresentazione, hanno presente una distinzione operante e fondamentale tra mimetico e diegetico, tra spazio della voce d'autore e spazio del dialogo tra i personaggi. Il drammatico appare una “forma di narrazione” in cui solo i personaggi hanno il diritto di parola (o in cui hanno prevalentemente il diritto di parola): una “forma di narrazione” che conosceva non solo la lettura ad alta voce del singolo lettore davanti al libro, ma la declamazione pubblica. L'ufficio, appunto, che Boccaccio dice essere proprio del *comedo* o del *tragedo*: figure che non sono genericamente da intendersi come lo “scrittore” di tragedie e commedie, ma come coloro che le “recitavano” pubblicamente, anticamente nel luogo chiamato Teatro.

II

Si pensa sempre alla perdita della nozione di rappresentazione nei secoli di mezzo come a una frattura nella conoscenza, o comprensione, della *Poetica* di Aristotele nell'Occidente (come immaginava suggestivamente Jorge Luís Borges per la vana ricerca di Averroè in un celebre racconto). Questa idea si fonda sul fatto che il classicismo, soprattutto nella seconda metà del XVI secolo, è aristotelico e che le poetiche moderne – quelle in particolare che normano il teatro tra Italia e Francia, nel XVI e XVII secolo – sono aristoteliche (o, che è lo stesso, post-aristoteliche o anti-aristoteliche) e lo sono, soprattutto, le cosiddette rivoluzioni “romantiche”, quali critiche serrate a un precedente “regime delle regole”. Viceversa nell'età dei volgarizzamenti ferraresi di Plauto o di altre esperienze d'avanguardia, poi delle prime grandi esperienze originali di ricreazione drammaturgica e rappresentativa in Italia, e quindi negli altri paesi d'Europa, tra la fine del XV e l'inizio del XVI secolo, l'influenza della *Poetica* di Aristotele è secondaria o minima.

Al contrario di quanto sembra ovvio, proprio laddove si dà la frattura nella perdita aristotelica, la tradizione mediolatina conosce, viceversa, la conservazione e la trasmissione nei secoli del sistema platonico. Tra l'età tardoantica e il cosiddetto rinascimento la tripartizione delle “forme di dizione” non

posto tra la fine del IX e l'inizio del X secolo, mostra una sorta di *identikit* preventivo di molti dati fisiognomici di tradizione: l'unione del genere dell'ecloga “drammatica” latina al *Cantico dei cantici*, testo biblico di “forma drammatica”: scansione in versi *consonantes* (gli interlocutori prendono la parola a gruppi di quartine); forma drammatica, nella sua definizione imperfetta o commista di diegesi esterna, cioè di intervento didascalico-espliativo. Così si legge, infatti, in una glossa medievale al testo (si faccia attenzione anche qui al verbo “introdurre”): “Introducitur igitur Theodulus duas personas altercantes terciamque de duarum dictis iudicantem, quibus, ut in huiusmodi solet fieri negotio, nomina imposuit ab actione...”. Mosetti Casaretto (1997: XXIII). Ringrazio per entrambe le segnalazioni Armando Mollica Bonivento.

cessa di essere trasmessa senza soluzione di continuità, pur nella riduzione dei generi drammatici a “forme di narrazione” (come, per esempio, si legge nell’epistola a Cangrande, senza che qui importi discutere la questione della paternità dantesca: “Et est comedia genus quoddam poetice narrationis”), fino alla ricomprensione del nesso tra plurivocità e sistema della recita di “compagnia”, per cui risulta fondamentale la riscoperta nella prima metà del XV secolo del commento di Donato a Terenzio: quel grammatico che l’abate d’Aubignac dirà “savant de théâtre à demi”, mentre gli riconoscerà il merito essenziale di avere guidato il ritorno alla “pratica della scena” rispetto alla “scienza” di Aristotele.

Purtroppo, mentre la nozione della continuità del sistema platonico appare patrimonio dei filologi classici, essa sembra rimanere confinata ad ambiti separati di studi, ignorata dalla storia della cultura diffusa e dagli stessi medievalisti e rinascimentalisti. Capita, soprattutto scorrendo l’ingente bibliografia moderna dedicata al titolo della *Commedia* di Dante, di verificare un’evidente confusione tra “tripartizione stilistica” (che si riferisce agli stili: alto, basso, medio o elegiaco) e “tripartizione modale”, di cui si è detto, che dichiara – di fatto – l’ignoranza della categoria delle “forme di dizione”. Da qui la riconduzione, spesso faticosa e accidentata, in questi lavori di attestazioni dalla seconda alla prima serie, posto che la medesima terminologia (con definizioni quali “caratteri” o “generi”) serve nelle poetiche tardoantiche e medievali, in differenti contesti, tanto alla designazione dello “stile” che del “modo”. Capita così che il dantista che si imbatte in qualcuna delle “fonti” che alleghiamo qui di seguito tenti perigliose riconduzioni di attestazioni riferite al sistema modale al sistema stilistico. Come se, poniamo, una misurazione di dimensioni venisse assunta come indicazione di peso: se si provasse a comprendere i metri o i centimetri come kilogrammi e grammi, o le pertiche con le dramme. Una parte della letteratura critica che discute le ragioni del titolo della commedia su sola base stilistica offre – almeno all’occhio di chi guarda da fuori – un procedimento di questo tipo. Esistono storie rigorose della distinzione stilistica anche intitolate ai *genera dicendi* (si veda, in particolare, Quadlbauer 1962) ma si danno indebite confusioni delle teorie stilistiche e delle teorie modali a causa della doppia valenza e dell’ambiguità della terminologia. Da qui, dunque, gli immancabili addebiti alle “contraddizioni” di Dante o della tradizione, e la messa in campo di definizioni quali “categorie stilistiche relative”, laddove la relatività sembra prodotta solo dalla mescolanza di fonti che si riferiscono ai due distinti ordini da parte degli interpreti moderni³. Ciò stupisce tanto più in rapporto al fatto che la connessione tra

3. Che una delle opere di critica letteraria in assoluto più ragguardevoli che siano state ideate e scritte nel corso del Novecento si intitoli alla *Mimesis* e attraverso la storia della letteratura occidentale seguendo la traccia della teoria degli “stili” (o meglio: della mescolanza di

il sistema di Platone e quello di Diomede (cfr. sotto) risulta esplicitamente sottolineata da una pagina che Ernst Robert Curtius dedica alla grammatica tardo-romana, nel quinto *excursus* del suo, celeberrimo, *Letteratura Europea e Medio Evo latino*⁴ e che avrebbe dovuto costituire un punto di partenza per indagini ulteriori.

Sarà, dunque, il caso di offrire una minima rassegna di passi dichiarativi della distinzione modale, a mostrare la continuità di una tale classificazione dall'età tardoantica al medioevo, attraverso i cosiddetti “secoli senza teatro”, pur nella perdita della nozione di “rappresentazione”.

Si parta, dunque, dall'*Ars Grammatica* di Diomede (III, 6, vale a dire dal passo commentato da Curtius):

Poematis genera sunt tria: aut enim activum est vel imitativum quod Graeci dramaticon vel mimeticon, aut enarrativum vel enunciativum quod Graeci exegeticon vel apologeticon dicunt, aut communem vel mixtum quod Graeci koinon vel mikton appellant. Dramaticon vel activum est in quo personae agunt solae sine ulla poete interlocutione ut se habent tragice vel comice fabulae: quo genere scripta est bucolicon ea cui initium est “Quo te moeri pedes”. Exegeticon est vel enarrativum in quo poeta ipse loquitur sine personae ullius interlocutione et se habent tres Georgice et prima pars quarti: item Lucretica carmina et coetera his similia. Koinon vel commune est in quo poeta ipse loquitur et persone loquentes introducitur ut est scripta *Ilias* vel *Odyssea* ista tota Homeri.

questi e della rottura del canone classicistico), non può non avere avuto conseguenze, tra cui il rendere meno evidente – non certo, ovviamente, per colpa di Auerbach – la continuità della distinzione dei “modi” (e la complessa intergenza di questi) nella medesima tradizione. Che Auerbach sia stato, prima di accingersi a quest'opera fondamentale, uno dei maggiori studiosi di Dante di ogni tempo ha, a sua volta, segnato in maniera determinante la traccia del disegno secolare, nella considerazione in un ordine soprattutto, o esclusivamente, stilistico della storia della *mimesis*.

4. Giorgio Agamben ha richiamato brevemente, alcuni anni or sono, la questione proprio a proposito del titolo della *Commedia* di Dante, senza però seguito tra gli addetti ai lavori: “nella trattatistica medievale, la classificazione dei tre stili, il cui prototipo era nella *Rhetorica ad Herennium*, e quella dei generi di narrazione poetica non sono necessariamente coincidenti. Commedia e tragedia, che non persero mai interamente la loro connotazione drammatica, erano comunemente elencate, accanto alla satira e alla mimica, nel *genus activon o dramaticon* (in cui parlano solo personaggi, senza intervento dell'autore)”: cfr. Agamben (2010: 7-8). Del ragionamento di Agamben condivido pienamente le proposte, nell'opposizione della commedia come genere in cui si perdona un colpevole alla tragedia come genere in cui si punisce un innocente (dove la scelta della prima contro la seconda dichiara Dante partecipe dell'“eredità antitragica del mondo tardoantico”), attraverso una valorizzazione che mette al centro il celebre passo dell'epistola a Cangrande. La continuità del sistema platonico nella tarda tradizione grammatica latina è nota e ampiamente discussa nell'ambito della filologia classica, ma, mi sembra, senza circolazione significativa fuori da questo: per un panorama riassuntivo di indubbia utilità (anche per i riferimenti a grammatici tardo-latini minori, che qui non conta ricordare, e precedenti a Diomede) cfr. González Rolán (1972).

Di grande interesse anche, nell'Inghilterra del VII secolo, la testimonianza di Beda il Venerabile (*De arte metrica* § 25), soprattutto per il tentativo di reperire sul fronte dalla sacra scrittura esempi paralleli a quelli, canonici, virgiliani:

Sane quia multa disputavimus de poematibus et metris, commemorandum in calce, quia poematum genera sunt tria: aut enim activum vel imitativum est, quod Greci dramaticon vel micton appellant: aut enarrativum, quod Greci exegematicon vel apangelticon nuncupant: aut commune vel mixtum, quod Greci coenon vel miston vocant. Dramaticum est, vel activum, in quo personae loquentes introducuntur, sine poetae interlocutione, ut se habent tragoediae et fabulae. Drama enim, Latine fabulam dicitur: quo genere scripta est illa Ecloga, "Quo te, Moeri, pedes, an quo via ducit in urbem". Quo apud nos genere Cantica canticorum scripta sunt, ubi vox alternans Christi, et ecclesiae, tametsi non hoc interlocuente scriptore manifeste reperitur. Exegematicon est vel enarrativum, in quo poeta ipse loquitur sine ullius interpositione personae, ut sunt tres libri Georgici toti, et prima pars quarti: item Lucretii carmina, et his similia. Quo genere apud nos scriptae sunt Parabolae Solomonis et Ecclesiastes, quae in sua lingua, sicut et Psalterium, metro constat esse conscripta. Coenon est vel micton, in quo poeta ipse loquitur, et personae loquentes introducuntur: ut sunt scripta et Ilias et Odyssea Homeri, et Aeneis Virgillii: et apud nos historia beati Jobe: quamvis haec in sua lingua non tota poetico, sed partim rhetorico, parti sit metrico vel rhythmico scripta sermone.

In rapporto a Virgilio conterà senz'altro – tornando indietro al IV secolo – citare almeno un passo dal diffusissimo commento di Servio alle egloghe (III, 1), vista la centralità che alcune di esse (soprattutto la prima) assumono nella definizione del canone del "genere drammatico", assai più che non gli esemplari conservati della commedia latina, Terenzio in testa:

Tribus modis carmen indicitur: est enim modus dramaticos et exegematicos et mictos. Dramaticos est, in quo personae inducuntur, exegematicos qui didascalicos dicitur, in quo poeta solus loquitur, mictos est ex utroque constans. [...] Omnium speciem eclogas in Bucolicis posuit. Dramaticus erit prima: "Tytire ty patulae"; exegetici erit IV: "Sicelides Musae, paulo maiora canamus"; mixti VI: "Prima dignata est ludere versu".

Una posizione particolare e privilegiata spetta all'ampia discussione che si offre nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia – con cui torniamo allo spazio tra il VI e VII secolo –, che dedicano appena un cenno fugace alla divisione degli stili, nella sola considerazione dell'oratoria, mentre riservano ampio spazio nel capitolo settimo del libro ottavo (*De poetis*), al "modo" comune di tragedia e commedia e alla differenza delle rispettive "materie" (cfr. § 6 e ss.):

Apud poetas autem tres characteres esse dicendi: unum, in quo tantum poeta loquitur, ut est in libris Vergilii Georgicorum; alium dramaticum, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis; tertium mixtum, ut est in Aeneide. Nam poeta illic et introductae personae loquuntur.

La definizione dei *characteres dicendi* si riferisce qui, dunque, chiaramente non alla determinazione stilistica ma alla “forma del discorso” praticata da *tragoedi e comoedi*; forma “attiva” comune, mentre differente è la “materia” a cui si applicano gli uni e gli altri:

Tragoedi dicti, quod initio canentibus praemium erat *hircus*, quem Graeci *tràgos* vocant [...] Comoedi appellati sive a loco, quia circum pagos agebant, quos Graeci *kòmas* vocant [...] Sed comici privatorum hominum praedicant acta; tragici vero res publicas et regum historias. Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt; comicorum ex rebus laetis.

Offro anche l'esempio di una glossa presente in un codice delle *Bucoliche* di Virgilio, di data molto alta (Francia, Saint-Martial de Limoges, IX secolo), a proposito del peso determinante di questa tradizione come campionario di riferimento:

Dramaticon est quo introducuntur personae absque poeta. Micton est ubi poeta cum aliis loquens introducitur personis. Exegematicon est ubi introducuntur personae sed solus poeta loquens⁵.

La distinzione si ritrova anche nella tradizione della “lettura” e dell'imitazione di Terenzio, come mostra l'annotazione di Hrosvita di Gandersheim, nel X secolo:

Dramaticus ab eo quod est drama idest variatio, dicitur in quo tantum introducte persone loquuntur nusquam auctor, quod est in comeediis cui stilo oppositus est exegematicus, quo solus auctor loquitur (Villa 1984: 115).

Meno di un secolo dopo, ecco un passo di Papias (il suo *Elementarium doctrinae rudimentum* fu composto tra il 1040 e il 1060):

Dramaticon vel mimeticon genus primum poematis graece: quod latine dicunt activum vel imitativum: est autem genus dicendi in quo nusquam poeta loquit sed personae introductae [...] sicut in prima aegloga bucolica est.

Ecco, ancora, un commento a Boezio, precedente al XII secolo:

- Devo la segnalazione del codice a Riccardo Drusi (Paris, Bibliothèque Nationale, Latin 7925, consultabile in rete). Per la questione dell'egloga dialogica virgiliana come modello del *genus activum* (e “comico”), in rapporto a Dante, rinvio a Vescovo (2014). La tradizione dei commenti a Virgilio – da Servio a Nicolas Trevet (il medesimo commentatore di Seneca di cui diremo) – conserva, inoltre, dettagli a proposito di un'immaginazione dell'esecuzione originale delle medesime egloghe: rinvio, dunque, a questo contributo per una discussione di tale elemento: dalla *Vita* di Virgilio di Donato si irradia il dettaglio secondo cui Virgilio “in triennio ipsum librum complevit et correptum in scaena per cantores recitari procuravit”. In un commento virgiliano tedesco, al di qua del XIII secolo, si legge, per esempio, con distinzione dei tre tipi di *recitatio*: “Ex modo recitandi aliter, nam recitatio alia exaggematica idest narrativa, alia mictica idest micta, alia drammatica idest activa. Exaggematicum est ubi tantummodo sub persona auctoris aliquid recitatur, ut in Georgicis; micticon ubi aliquando auctor aliquando inducta persona recitat; dramaticum ubi nichil auctor sed tantum introductae persone agentes recitant”.

Notandum quia tria genera sunt orationum: unum quando poeta totum loquitur per introductas personas, ut Terentius; aliud quando loquitur totum per se ipsum, ut Horatius; aliud quando poeta per se et per alium loquitur ut in hoc opere. (Villa 1984: 20)

Sarà, appunto, la possibilità di riferimento concreto ad esemplari di genere tragico a rappresentare un incremento sostanziale a questa tradizione di lunga durata. Decisivo quanto si legge nel commento del domenicano Nicolas Trevet alle tragedie di Seneca, all'inizio del XIV secolo, in cui la ripresa della distinzione dei "modi" spicca per ricchezza e complessità di dettaglio: ma, si noti, senza la minima allusione allo "stile tragico", nell'esclusiva considerazione del "carattere" *dragmaticum* e della "materia tragica", secondo i parametri che abbiamo fin qui osservato:

Scriserunt autem poete triplici caractere, quia vel modo narrativo, in quo solus poeta loquitur, ut in Georgicis, vel dragmatico, ubi nusquam poeta loquitur, sed tantum persone introducte, et iste modus convenit proprie tragedis et comedis; tercius modus mixtus ex duobus est, ubi et quandoque poeta loquitur et quandoque persone introducte, sicut Vergilius in Eneidos, cuius materia licet sit tragica tamen liber ipse more tragico non scribitur propeter hoc quod poeta ibi aliquando loquitur cum personis introductis. Vergilius ergo in Eneydos, Lucanus et Ovidius de transformatis poete tragici dici possunt quia de materia tragica, scilicet de casu regum et magnorum virorum et de rebus publicis scripserunt, sed tamen minus proprie. Seneca autem in libro, que pre manibus habetur, non solum de materia tragica sed etiam scripsit more tragico; et ideo merito liber iste liber tragediarum dicitur, continet enim luctuosa carmina de casibus magnorum in quibus nusquam poeta loquitur, sed tantum persone introducte. (Franceschini 1938)

La riscoperta di Seneca, all'inizio del XIV secolo, derubrica – diciamo così – l'idea di "tragico" precedentemente attinta altrove, in modo necessariamente generico, e per esempio dall'*Eneide*, collocata insieme nel modo misto o "comune" ed additata quale esempio di "*tragedia*". Trevet afferma con chiarezza, nel confronto, che anche l'*Eneide* può essere detta *tragedia*, però a un grado secondario di determinazione rispetto alle tragedie di Seneca; certamente per la sua "materia", ma solo parzialmente per la "forma" o il "carattere", perché nel poema parlano insieme l'autore e i personaggi che egli "introduce". È naturalmente la possibilità di avere Seneca "tra le mani" a porre la distinzione tra un *tragico drammatico* propriamente inteso e, diciamo così per chiarezza, un *tragico epico* "secondario". Ma facciamo un salto in avanti, mostrando come ancora sulla soglia del XVI secolo – quando cioè l'esperienza rappresentativa dei generi drammatici ridiventa esperienza comune – l'umanista fiammingo Jodocus Ascensius Badius si attenga a una definizione tradizionale delle forme di dizione, intese in senso modale, nei suoi fondamentali *Praenotamenta*: un trattatello compilativo sulle nozioni di vario tipo ereditate dalla

letteratura antica per il teatro e la commedia, composto qualche anno dopo la grande impresa dell'edizione di Terenzio con doppio commento, di parole e di figure, impressa a Lione nel 1493. Una descrizione che sembra mettere insieme la vecchissima distinzione dei tre “modi di narrazione” e una rinnovata coscienza del significato di “rappresentazione” (*imitativa seu representativa*):

Et hoc modo triplici sunt poetarum opera. Nam grece quedam dicuntur dragmatica quedam exegetica et mixta. Dragmatica dicuntur latino vocabulo activa: hoc est imitativa seu representativa, in quibus poeta ipse nusquam loquit, sed introducti loquentes et rem ipsam agentes representantes, in quo genere omnes tragedie, omnes comedie, omnes mime, quedam egloge, quedam dialogi, et omnia in quibus auctor non loquit sed solummodo persone per ipsum introducte⁶.

Ma potremmo arrivare molto più lontano, ricollegando a questa tradizione testi di data sorprendentemente avanzata. Facciamo, allora, un secondo e assai più brusco salto: ecco per esempio nel 1631 Jean Mairet, primo decisivo portatore nella cultura francese di un'istanza classicista, cioè di regolamentazione del sistema drammatico di impronta neo-aristotelica (unità di luogo tempo e azione, eccetera), che introduce la sua *tragicomédie pastorale La Silvanire, ou la mort vive* con una lunga *Préface*, in cui sono definite, una dopo l'altra, le peculiarità dell'autore (si faccia attenzione: *Du poète, et de ses parties*)⁷, del genere drammatico e dei generi “commedia” e “tragedia” (proprio al fine di “regolare” l'intermedio e mezzano “terzo genere” della pastorale). Ebbene, nella definizione offerta al secondo punto si riconosce indubitabilmente una ripresa letterale di quella di “modo drammatico” che abbiamo visto ossessivamente ripetuta lungo i secoli. Se ne leggano le prime righe, tenendo conto che non siamo all'uscita del “medioevo” e che questo testo – come scrive Jacques Scherer – introduce in pieno XVII secolo “la première pièce française qui respecte à la fois les trois unités et les bienséances [...] et qui prenne de respect une conscience théorique” (Scherer: 1253):

...je trouve qu'il y a de trois sortes de poèmes; le dramatique, l'exégématique, et le mixte. L'ouvrage dramatique, autrement dit actif, imitatif, ou représentatif, est celui-là qui représente les actions d'un sujet par des personnes entreparlantes, et où le poète ne parle jamais de lui-même: sous ce genre d'écrire se doivent mettre toutes les tragédies, comédies, certaines églogues et dialogues, et bref toutes les pièces où l'auteur introduit des personnes passionnées, sans qu'il y mêle rien du sien. L'exégématique ou récitatif est un ouvrage qui ne reçoit aucune personne parlante que celle de son auteur, comme sont tous les livres qui sont faits pour enseigner, ou la

6. Si noti, per inciso, anche la distinzione tra *omnes tragedie et comedie* e *quedam egloge et dialogi*.
7. Anche il “poeta” (o meglio la sua “azione”) si divide in “parti”: forse per conservazione di lunga durata di una distinzione che affrontiamo più in là, ragionando ancora intorno a un passo di Dante.

physique comme Lucrèce, ou l'astrologie, comme Aratus, ou l'agriculture comme Virgile et ses *Géorgiques*, hormis quelque fables qu'il a mêlées dans le quatrième. Le mixte enfin est celui-là dans lequel le poète parle lui-même, et fait parler tantôt des dieux et tantôt des hommes: ce genre d'écrire s'appelle autrement épique ou héroïque... (Scherer 1975: 481-82)

Si tratta di un'evidente ripresa di una formulazione stereotipa (qualche tratto potrebbe far postulare, anzi, una fonte diretta nei *Prenotamenta* di Badio, sempre che, plausibilmente, non si diano riprese intermedie di trasmissione: si veda la sequenza *toutes les tragédies, comédies, certaines églogues et dialogues*, eccetera, in rapporto a *omnes tragedie, omnes comédie, omnes mime, quedam egloge, quedam dialogi*). Importa tuttavia sottolineare i tratti innovativi della formulazione: *personnes entreparlantes* appare più nuovo e conciso rispetto alle descrizioni precedenti, per l'ovvio riferimento alla pratica rappresentativa (e per la conoscenza della *Poetica* di Aristotele con i suoi *mimoumenoi Prattontas*) ma, soprattutto, spicca nell'intero passo il riferimento alle *personnes passionées*, con un aggettivo decisamente seicentesco. Una designazione che si riaffaccia più sotto proprio nel passo che distingue ciò che può narrare l'epica, o il romanzo, da ciò che può rappresentare il dramma, laddove – scrive Mairet – “l'histoire n'est qu'une simple narration de choses autrefois arrivées [...] et la comédie [intesa ovviamente nel senso complessivo del “genere drammatico”] est une active et pathétique représentation des choses comme si véritablement elles arrivaient sur le temps”, in cui appunto spicca, accanto ad *active, pathétique*.

Nel passaggio citato mi interessa in particolare ritrovare nel terzo decennio del XVII secolo impiegato ancora l'aggettivo *exégématique*, che un grande filologo medieval-umanistico italiano considerava, in un passo datato a qualche decennio dopo la morte di Dante Alighieri, già allora rappresentare un residuo della vecchia “retorica gotica”, ovvero di un medioevo sul punto di essere dissolto dal recupero della lezione dei classici e della rivoluzione umanistica⁸. Si tratta, al contrario, di una categoria “classica”, di lunga durata e, soprattutto, di lunga resistenza.

III

Srotolato il nastro nella direzione della storia potremmo provare a riarrottarlo in senso contrario, o a confrontare gli opposti capi, per il rilievo della questione: ecco, allora, che la formulazione di partenza (quella che Platone

8. Cfr. Vescovo (2014). Si tenga presente – per l'identificazione di forma e materia della *comedia* da parte di Boccaccio, sempre per il tramite del riassunto di Agostino – che Socrate depreca prima l'empietà del contenuto dei miti che narrano degli amori degli dèi e poi, e in generale, i pericoli della forma mimetica o “attiva”.

fa enunciare a Socrate nel terzo libro della *Repubblica*) viene esattamente ripresa nelle interrogazioni dei “moderni”, davanti alle partizioni del campo in cui l'autore ha diritto di “parlare in persona propria” e quelle in cui spetta esclusivamente ai “personaggi” prendere la parola. Socrate ipotizza addirittura la possibilità di eliminare ogni pendenza del “drammatico”, del “genere attivo”, dai poemi omerici, ed offre ad Adimanto che lo ascolta il provocatorio esempio campionario di una “traduzione modale”, facendo del discorso del sacerdote Crise un discorso riferito da Omero:

Il poeta parla in persona propria, senza il minimo tentativo di sviare altrove il nostro pensiero facendoci credere che a parlare sia persona diversa da lui; ma ciò che segue lo dice come se egli stesso fosse Crise e fa ogni sforzo per farci credere che non è Omero a parlare, ma il vecchio sacerdote (393, a-b).

Aristotele sceglierà la soluzione esattamente contraria, quella che giustifica cioè il “genere misto” come tendente al “drammatico”, che lo perfezionerebbe, e illustra l'*epos* come una sorta di preistoria della tragedia.

Altrove, peraltro, lo stesso Platone, come racconta Euclide nel *Teeteto*, mostra come si possa arrivare al drammatico a partire dalla soppressione del raccordo narrativo della “voce esterna” tra le parole dei personaggi:

Perché, dunque, non dessero fastidio nello scritto le indicazioni tra una battuta e l'altra (sia quando Socrate diceva di se stesso, per esempio, “ed io dissi”, oppure “ed io affermai”, sia quando diceva, a proposito dell'interlocutore, “lo ammise” o “non fu d'accordo”), per questo ho scritto in modo da far parlare Socrate direttamente con loro, tagliando simili inserzioni.

Definizione che coincide esattamente con quella che Socrate offre ad Adimanto nella *Repubblica*, definendo il genere drammatico:

...quando si sopprimano le parole intercalate dal poeta tra un discorso e l'altro e si lascino i dialoghi.

Ed Adimanto:

Indovino, disse, che stai indagando se dovremo o no accogliere nel nostro stato la tragedia e la commedia. (394d)

Decisiva, beninteso, per noi, ma per Socrate – attraverso cui parla Platone – non sufficiente:

Forse, risposi, ma forse c'è di più.

L'educazione dei guardiani dello Stato ideale prevede, dunque, solo la possibilità di un discorso che non lasci spazio all'immedesimazione in ciò che si imita, né nella sua forma totale (appunto mimetica o drammatica) né in quella mista (diegetico-mimetica, nel senso di “epica”), che partecipa ad entrambe le “forme di dizione”: infatti non è il grado integralmente mimetico, ma quello

intermedio, a richiedere una dimostrazione di dettaglio, a proposito della sua pericolosità quale plausibile “forma di dizione” dello Stato ideale, nell’allontanamento di ogni ambiguità e di ogni tentazione di imitazione del negativo.

La regola-base, che ricorre per secoli e secoli, di citazione in citazione, di ripresa in ripresa, formulata per la prima volta da Socrate e inquadrata meglio attraverso le domande e i dubbi di Adimanto, nel terzo libro della *Repubblica*, si può dunque parafrasare così: “chiamasi drammatico quel genere di discorso in cui l’autore non prende la parola” o, più normativamente, “in cui all’autore è impedito di prendere la parola”. Quel genere di discorso in cui l’autore comincia a parlare e ad apparire designa, per contro, il terreno, o la landa sconfinata, del cosiddetto “genere misto”. E la letteratura scritta per il teatro, quella che si chiama convenzionalmente letteratura drammatica (che si trova nelle librerie e nelle biblioteche in questo reparto), appartiene in gran parte, checché si creda, al “genere misto”, attraverso il ruolo delle didascalie o dell’intervento che l’autore (magari in un angolo) si riserva.

La menzione dell’autore che si riserva un angolo da cui intervenire – anzi, un *cantuccio* – riprende le parole di Alessandro Manzoni riferite all’impiego del coro nella sua prima tragedia, che rinvia indubbiamente alla definizione platonica, anche perché essa è direttamente richiamata da Schlegel, che all’inizio del suo *Corso di letteratura drammatica* (nell’originale, anzi, *dramatische Kunst und Literatur*) e sulla soglia di un profondo rinnovamento delle forme e della sensibilità estetica, si poneva la domanda di rito (“Was ist dramatisch?”):

Che cosa è il genere drammatico? la risposta sembra facilissima: è quello in cui si introducono differenti personaggi che s’intrattengono insieme, e in cui l’autore non parla in suo proprio nome [*wo verschiedene Personen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigner Person gar nicht spricht*].⁹

Sarà un caso che torni, subito dopo questa definizione, una formula identica (“Dieß ist noch nicht alles”) a quella con cui abbiamo visto Socrate (“Forse, risposi, ma forse c’è di più”) completare il ragionamento di Adimanto? Potremmo così parafrasare liberamente: il poeta drammatico “rinuncia espressamente” ai mezzi che designano un terreno comune al narratore, il fatto che l’istanza mimetica o drammatica si ponga anche qui, e con massima evidenza. Si rimuove, in sostanza, ciò che a Platone premeva spiegare per escludere e ad Aristotele per descrivere in positivo, ponendo nell’epica la premessa del drammatico. Continua Schlegel:

Né qui sta tutto. In un semplice racconto, ogni poco che sia animato, si vede spesso il narratore mettere in scena i suoi personaggi, farli parlare,

9. Cfr. Schlegel (1817: 41 ss.), da cui cito; nell’originale tedesco, di contro alla distinzione italiana di “personaggio”/“persona” della traduzione di Gherardi, il termine è il medesimo, da cui la distinzione tra “persona” e “persona propria” (dell’autore): cfr. anche nel passo che si cita di seguito la perifrasi “in nome proprio”

e cambiare allora il suono della voce e l'espressione; tuttavia, per riempire le lacune che lascerebbero questi dialoghi nel suo racconto, egli ripiglia la parola in suo proprio nome [*in seinem eignen Namen*], e descrive tutte le circostanze che debbono esser conosciute. Il poeta drammatico è costretto di rinunciare a questo mezzo...

Schlegel si pone anche la questione della ripresa di questo riferimento nella tradizione occidentale più prossima (ciò che allora si cominciava a definire col termine di “romantico”) e cita, tra le righe, come esponente esemplare di un'età che non poteva storicamente prosì questi problemi Giovanni Boccaccio. Ora, cinquecento anni prima, proprio Giovanni Boccaccio leggeva ad alta voce e commentava per i cittadini di Firenze la *Commedia* nella chiesa di Santo Stefano in Badia, a mezzo secolo dalla morte di Dante, e richiamava, come abbiamo visto, esattamente questo problema.

IV

È sempre Boccaccio, commentando la *Comedia*, a parlare dell'antica figura del *comedo* e della “recitazione pubblica”, per distinguere Dante, il cittadino illustre esiliato da Firenze (ovviamente per altri motivi), dalla schiera degli antichi istrioni prezzolati, dediti a “recitare” (leggere ad alta voce) nei Teatri gli amori degli dèi mescolati agli umani, che Platone voleva giustamente cacciare dalla città (un Platone conosciuto attraverso il racconto del *De civitate Dei* di Agostino)¹⁰. Qui la questione riguarda non il “genere attivo” nel senso della determinazione di chi parla nel testo, ma comprende il riferimento al legame con l'esecuzione orale di un determinato tipo di testo. Boccaccio parla dei *comedi* – immediatamente di seguito al passo che abbiamo prima commentato – non solo come “scrittori di genere comico” ma come poeti-esecutori ad alta voce del loro testo:

Chiamano, oltre a tutto questo, i comedi le parti intra sè distinte delle loro comedie “scene”; per ciò che, recitando li comedi quelle nel luogo detto “scena”, nel mezzo del teatro, quante volte introduceano varie persone a ragionare tante della scena uscivano i mimi trasformati da queglii che prima avevano parlato e fatto alcuno atto, e, in forma di queglii che parlar doveano, venivano davanti dal popolo riguardante e ascoltante il comedo che raccontava; dove il nostro autore chiama “canti” le parti della sua Comedia.

E ancora, più oltre, torna ad un'illustrazione più dettagliata:

Fu ne' tempi di Platone e avanti, e poi perseverò lungamente ed eziandio in Roma, una spezie di poeti comici, li quali, per acquistare ricchezze e il favore del popolo, componevano lor comedie [...] e queste cotali comedie poi recitavano nella scena, cioè in una piccola casetta, la quale era consti-

10. Su questo punto e per il rapporto con Agostino, cfr. Vescovo (2013).

tuita nel mezzo del teatro, stando dintorno alla detta scena tutto il popolo, e gli uomini e le femine, della città ad udire¹¹.

Conoscenze certo attinte, in prima istanza, dalle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (di cui offriamo di seguito una sintesi dei due principali luoghi dedicati al teatro nel libro XVIII), ma ripreso e illustrato secondo l'incremento offerto dal recente commento di Nicolas Trevet alle tragedie di Seneca:

Scena autem erat locus infra theatrum in modum domus instructa cum pulpito, qui pulpitus orchestra vocabatur, ubi cantabant comici, tragici, atque saltabant histriones et mimi. Dicta autem scena Graeca appellatione, eo quod in speciem domus erat instructa. [...]

Orchestra autem pulpitus erat scenae, ubi saltator agere posset, aut duo inter se disputare. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, hisque canentibus alii gestus edebant.

Tragoedi sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuosa carmine spectante populo concinebant.

Comoedi sunt qui privatorum hominum acta dictis aut gestu cantabant, atque stupra virginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant. (XVIII, 43-46, 624-636)

Si tratta di nozioni che troviamo sostanzialmente riprese in enciclopedie e glossari dei secoli seguenti, come per esempio in questo passo delle *Magnae derivationes*, di Uguccone da Pisa (fine XII sec.):

Scena, idest umbraculum, scilicet locus adumbratus in theatro et cortinis copertus similis tabernis mercennariorum que sunt asseribus vel cortinis operte, et secundum hoc posset dici a scenos quod est domus, quia in modum domus erat constructa. In illo umbraculo latebant persone larvate, que ad vocem recitantis exhibant ad gestos faciendos.

Ma è, appunto, dopo il commento di Trevet, più o meno nel periodo in cui Dante scriveva la sua *Commedia*, che si precisa tale immaginario rapporto, tra l'ufficio del lettore unico e la visualizzazione parallela dei mimi nel luogo chiamato Teatro. Basti leggere le righe in cui suo figlio Pietro mostra nel suo

11. L'illustrazione continua col riferimento alla supposta azione dei mimi, che accompagnavano la recitazione: "E non gli traeva tanto il disiderio di udire quanto di vedere i giuochi che dalla recitazione del comedo procedevano; li quali erano in questa forma: che una spezie di buffoni, chiamati "mimi", l'ufficio de' quali è sapere contrafare gli atti degli uomini, uscivano di quella scena, informati dal comedo, in quegli abiti ch'erano convenienti a quelle persone gli atti delle quali dovevano contrafare, e questi cotali atti, onesti o disonesti che fossero, secondo che il comedo diceva, facevano". Di grande interesse la discussione, nel 1435, tra due grandi umanisti – Leonardo Bruni e Biondo Flavio – che mostra l'ignoranza del sistema rappresentativo degli antichi romani: a partire dal problema di come questi, creduti parlare un antico volgare, potessero comprendere il latino delle commedie di Terenzio, si offrono anche dichiarazioni sulle modalità di recitazione immaginate: "Non enim intellectum verborum, sed spectaculum ludorum vulgus sequebatur", con la divisione – su cui torniamo qui nel capitolo seguente – tra lettura ad alta voce del testo da parte di un unico lettore e visualizzazione mimica parallela (cfr. Tavoni 1984, in part.: 17-18, 65 e 216-221).

commento al poema del padre, particolarmente significative nella differente impostazione che l'illustrazione che si offre nelle differenti redazioni, tra il 1340 e il 1364¹². Sembra essere la terza ad attenuare i dati referenziali, eliminando in particolare quelli dedicati al luogo Teatro, insistendo di più su una definizione di carattere stilistico, mentre i riferimenti prima espliciti sono condensati nel rinvio a Isidoro di Siviglia:

Incipit Comedia Dantis Alagherii [...] circa quam primo queritur cur auctor hoc suum preedictum poema nominatum *Comediam*, ad quo sciendum prenotandum est quod antiquitus, ut dicit Ysidorus, inter alios cantus poeticos erat quidam qui dicebatur 'comedia', scilicet quando aliquis poeta cantabat, idest sua carmina proferebat, circa gesta privatorum personarum et humilium, modesto stilo ut Plautus, Accius et Terrentius et alii comici poete fecerunt, sicut 'tragedia' est alius cantus poeticus, quando aliquid scilicet alto stilo describitur, tanges tristia gesta regum ut plurimum. (§ 27)¹³

Si risalga, dunque, alla descrizione del Teatro e della rappresentazione teatrale come "lettura pubblica", tenuta dal pulpito/scena dal *poeta ut cantor* delle due precedenti redazioni¹⁴, dove appare esplicitamente il richiamo etimologico, da *comos*, lasciato in ombra nella successiva riformulazione "stilistica"; cito dalla prima (il passo è praticamente identico nella seconda):

Libri titulus est: *Comoedia Dantis Allegherii*; et quare si vocetur, adverte. Antiquitus in theatro, quod erat area semicircularis, et i ejus medio erat domuncula, quae scena dicebatur, in qua erat pulpitem, et super id ascendebat poeta ut cantor, et sua carmina ut cantiones recitabat, extra vero erant mimi jocolatores, carminum pronuntiationem gestu corporis effigiantes per adaptationem ad quemlibet, ex cujus persona ipse poeta loquebatur; unde cum loquebatur, pone de Junone conquerente de Hercule privigno suo, mimi, sicut recitabat, ita effigiabant Junonem invocantem Furias infernales ad infestandum ipsum Herculem; et si tale pulpitem seu domunculam ascendebant poeta, qui de more villico caneret, talis cantus dicebatur comoedia. Nam dicitur a *comos* quod est *villa* et *oda*, *cantus*, quasi villicus cantus; et quod ejus stylus erat in materia incipiente a tristi recitatione et finieneti in laetam.

12. Le tre redazioni si leggono nelle edizioni a cura di V. Nannucci (I: Firenze, 1845), R. Della Vedova e M. T. Silvotti (II: Firenze, Olschki, 1978), M. Chiamenti III: (Tempe/Arizona, 2003).
13. Si veda poi la prosecuzione nei paragrafi seguenti, che sovrappone il criterio di determinazione stilistica a quello della determinazione "comica" nel rapporto tra inizio e fine: "Ad propositum ergo volens noster auctor et intendens scribere humili stilo, scilicet vulgari seu materno, poetice facta privatarum ut plurimum personarum, ac etiam in parte stilo alto et elato scribendo de rebus celestibus, ut facit in *Paradiso*, ultimo suo libro, et incipiendo a tristibus, idest ab infernalibus, et finiendo in letis, idest in celestibus, ut facit, quo respectu etiam credo ipsum finire quemlibet librum dicte eius *Comedie* in ultimo verbo in stellis, ut facit, ut in letis et splendidis rebus, merito hoc eius poema *Comediam* nominavit" (§ 33).
14. Per l'idea del teatro nel Medioevo come "lettura pubblica" e per altre questioni cui si fa cenno in queste pagine, cfr. Pietrini (2001).

In ogni caso è evidente che nella prima spiegazione – nutrita dall'esempio “infernale” dell'*Hercule furens*, attinto dal commento di Trevet a Seneca – rintracciamo proprio la figura del poeta che sale sul pulpito o scena per cantare *de more villico*, in precisa relazione all'etimo di *comedia* da *comos*.

Non esiste, ovviamente, in quest'epoca una coscienza dell'interpretazione dei personaggi attraverso la loro “distribuzione” agli attori, mentre vige una distinzione tra un genere dialogico, a cui si crede spettasse in antico la visualizzazione mimica parallela, e un genere orale misto, in cui l'aedo o il lettore “faceva vedere” le azioni e riportava le parole dei personaggi attraverso la propria voce: l'unico di esperienza attestata al presente. E sono sempre, infatti, le esibizioni dei cantori nelle pubbliche piazze, e dunque l'epica moderna, a permettere un termine concreto di paragone. A Milano, interrogandosi sulle rovine dell'antico luogo detto Teatro e sulla sua funzione, al principio del XIV secolo, Galvano Flamma nel suo *Chronicon maius* mette in campo una relazione di grandissima evidenza:

In medio theatri erat pulpitum altum, super quod ystriones cantabant aliquas pulcras et virtuosas ystorias, sicut in foro cantatur de Rolando et Oliviero.

In quei paraggi, cronologici e geografici, si colloca anche la descrizione del padovano Lovato Lovati (morto nel 1309) a proposito di un cantore di piazza di materia epica (*Karoleas acies et Gallica gesta*), ascoltato a Treviso: in essa si evoca una *sede theatri*, che non sarà da intendersi semplicemente come un riferimento allo scranno o palchetto su cui agiva il cantore (come si legge), ma quale allusione a una situazione di “recitazione” nel *foro*:

...cum celsa in sede theatri
Karoleas acies et Gallica gesta boantem
cantorem aspicio. Pendet plebecula circum
auribus arrectis; illam suus allicit Orpheus.
Ausculto tacitus: Francorum dedita linguae
carmina barbarico passim deformat hiatu,
tramite nulla suo, nulli innitentia penso
ad libitum volvens. Vulgo tamen illa placebant.

Il genere “drammatico” è, dunque, concepito per lunghi secoli come una “forma di narrazione”, in cui l'autore non prende la parola, confinante col genere dell'epica – “genere misto” ma di evidente destinazione all'esecuzione pubblica e conservato al presente, di forte attitudine drammatica – per il suo carattere di “declamazione pubblica” e “lettura ad alta voce”.

Non si può certo intraprendere qui un discorso sulle condizioni ideali di esecuzione che Dante (allo stesso tempo colui che narra e principale personaggio “introdotto”) inventa per la sua *Commedia*. Un giovane “lettore” (nel

senso universitario) bolognese, Giovanni del Virgilio, lo invitava ad innalzare all'epica in latino il suo impegno poetico e paragonava, certo in maniera provocatoria, la *gens ydiota* a cui il poeta pensava di rivolgersi col suo poema in volgare (lingua compresa anche dalle “femminette”) a quei cantori di piazza “che vanno gracidando cose mal digerite”(Vescovo 2014).

V

Partendo da qui si possono non solo intendere luoghi della *Commedia* già pacificamente e tradizionalmente ascritti all'ideale assunzione di una “recitazione ad alta voce” del suo testo da parte di Dante davanti al suo “lettore”. Un incremento ci sembra infatti spettare a un passo, importantissimo e in una posizione eccezionalmente rilevante, in cui quasi al termine del *Paradiso* sono direttamente nominati il *comedo* e il *tragedo*, anzi il loro scacco di fronte alla difficoltà del tema che si sono proposti. Non, dunque, come nei due passi dell'*Inferno* che fanno riferimento a un “genere”, menzionano *tragedia* (di Virgilio) e *comedia* (di Dante), ma con un coinvolgimento della persona che compone e “canta”, esattamente a come abbiamo osservato in Isidoro e negli altri esempi ora raccolti.

Siamo nell'alto dei cieli, di fronte al compito poetico più arduo che si possa in assoluto immaginare (XXX, 22-24). Dante non cade sopraffatto dal peso che lo attende, ma si dichiara vinto in partenza:

Da questo passo vinto mi concedo
più che già mai da punto di suo tema
soprato fosse comico o tragedo...

“Passo” è metafora del proseguire poetico e rinvia, insieme, alla materia (o al peso) che lo riguarda. Perché proprio *comico o tragedo* e non generalmente qualsivoglia “poeta” (o altro particolare genere di poeta) servono qui al paragone relativo all'impossibilità di “trasmodare” la bellezza ineffabile (quella che solo il “fattore” sommo può godere interamente)? E cosa significa quel “punto di suo tema” che supera le capacità di poetare, o di cantare, di *comico o tragedo*, rispetto a ciò per cui Dante si dichiara vinto in partenza (“vinto mi concedo”)?

Alberto Casadei ha recentemente insistito su un'implicazione metonimica rispetto al campo dell'intera esperienza stilistica:

Ma proprio il contesto di quest'ultima occorrenza fa comprendere al lettore che quell'opposizione [quella tra tragedia e commedia come individuazioni stilistiche] è ormai definitivamente superata: la materia conclusiva della terza cantica è più alta e più complessa (e addirittura ineffabile, che si tratti della bellezza di Beatrice o dell'essenza divina) rispetto a qualunque altra sia mai stata affrontata in commedie o tragedie (“più che già mai...”).

A quella materia deve corrispondere, per *convenientia*, un tipo di poesia che non può più essere ricondotta a nessuna delle consuete categorie... (Casadei 2013: 185)

La parafrasi è molto ardita, ma poco aderente alla lettera, per quanto questa risulti difficile da intendere. Nel passo non si afferma, infatti, che lo stile comico o tragico siano superati, ma piuttosto Dante paragona la sua difficoltà a quella del *comico* o del *tragedo* “vinti” dalla difficoltà di cantare una materia particolarmente difficile che si sono proposti. Indicazione che ha molto più senso per una “composizione” fatta ad alta voce davanti al pubblico piuttosto che per un’opera scritta, lavorabile e limabile a piacimento. E ancora: siamo alla fine del *Paradiso* e questo passo non riguarda assolutamente lo stile che caratterizza la terza cantica nella sua interezza, ma solo il punto estremo del cimento finale, a cui Dante abdica per non cadere sopraffatto: se ai comici e ai tragedi succede di soccombere cantando le materie che si sono preposti, egli si dichiara invece sconfitto in partenza, perché l’impresa non è, come la loro, comunemente difficile ma per definizione impossibile.

Il paragone non può riguardare, ovviamente, le materie del comico e del tragico, non certo ineffabili per loro natura, né men che mai le polarizzazioni stilistiche dei due generi, quanto un tipo di difficoltà particolarmente sensibile che caratterizza l’enunciazione di questi: coloro che “cantano” ad alta voce, come gli antichi cantori dell’*epos* o i loro moderni, più modesti, eredi e emuli, che si esibiscono nelle piazze o nei trivii (come quelli appunto rammentati da Lovato Lovati e Giovanni del Virgilio), non condividono la difficoltà di colui che scrivendo può tornare sui suoi passi e correggersi, né di altre categorie, come il poeta d’amore a cui qualcuno detta quanto egli scrive, ma si cimentano affrontando i “temi” o “punti” che si propongono nel momento in cui “cantano” davanti a chi li ascolta.

Un rinvio che non può che andare all’intonazione ideale del poeta che canta e si rivolge al lettore come ideale spettatore, esponendogli il divenire di ciò che egli inventa mentre lo intona: intonazione del “poema sacro” in quanto “drammatico” (le “note” della *comedia* su cui Dante a suo tempo ha giurato: e si rammenti pure che si giura solo sul “libro sacro”, non su un qualsiasi volume). Semmai sarebbe da distinguere l’*epos* del modello prediletto, depositato nel libro e preventivamente assimilato da Dante – nella sua perfetta non mutabilità (che è la stessa del latino, lingua “non naturale”) – da un’intonazione che si finge avvenire qui ed ora, con una scelta di opposta “trasmutabilità”, dove le lingue dei libri e del mondo risuonano tutte nella parola diretta di Dante. Qui e ora dove il tempo dell’enunciazione è quello in cui si può soccombere davanti alla difficoltà del “punto” del “tema” preposto, così come, altrove, il tempo dell’enunciazione è quello in cui si dichiara di voler trascurare speditamente qualcosa proseguendo la narrazione: “la mia

comedia cantar non cura”: evidentemente rivolgendosi a colui che sta “al presente” leggendo “come se ascoltasse”, dietro al suo “banco”, nella posizione in cui solitamente si legge.

Un punto qui però decisivo – alla luce del binomio offerto nell'*Inferno* – dove il *tragedo* e il *comedo* appaiono uniti, nell'ultima chiamata, dalla comune forma “drammatica” della loro presa di parola: Dante presente e giunto all'impresa più ardua e Virgilio da tempo lasciato al punto estremo dell'ascesa che gli è consentita, ma ovviamente non dimenticato nel momento del massimo cimento. Un cimento che ha a che fare non con la metonimia ma, semmai, con l'ossimoro, che abbraccia le dimensioni antitetiche dell'esperienza umana espressa da questa creazione poetica totalizzante. Per chi crede all'autenticità della lettera a Cangrande ciò è scolpito nell'etichetta stessa di *Comedie sublimem canticam que decoratur titulo Paradisi*. Se questo lo avesse, per caso, inventato un falsario, in un tempo vicino a quello di Dante, si tratterebbe, in ogni caso, di un genio¹⁵.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, G., 2010, *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010² [prima ed. Venezia, Marsilio, 1996]
- Casadei, A., 2013, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, Il Mulino
- Cohen, G., 1931, *La Comédie latine en France au XIIe siècle*, Paris, Les Belles lettres
- De Min, S., 2012, *Leggere le didascalie. Narrazione, commento, immaginazione nella drammaturgia moderna*, Bologna, Archetipolibri
- Franceschini, E., 1938, *Il commento di Niccolò Trevet al Tieste di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero
- González Rolán, T., “Breve introducción a la problemática de los generos literarios: su clasificación en la antigüedad clásica”, *Cuadernos de filología clásica*, n.4, 1972: 213-238
- Mosetti Casaretto, F., 1997, Teodulo, *Egloga. Il canto della verità e della menzogna*, a cura di F. Mosetti Casaretto, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo
- Pietrini, S., 2001, *Spettacoli e immaginario teatrale nel medioevo*, Roma, Bulzoni
- Scherer, J., 1975, *Théâtre du XVIIe siècle*, a cura di J. Scherer, Paris, Gallimard

15. Un ampio passo è dedicato da Dante proprio alla questione dell'“esecuzione orale” (alla “recitazione”) della poesia, e precede, non a caso, la scelta del poema “comico”, anzi si trova proprio in un testo in cui egli identifica ancora la sua poesia con il livello “sublime” della canzone, ovvero nel capitolo ottavo del secondo libro del *De vulgari eloquentia*. Si tratta certo di un passo difficile, ma forse meno difficile di quanto la tradizione esegetica moderna mostri di considerarlo, in cui la composizione e l'esecuzione poetica vengono definite da “l'atto del cantare o dell'essere cantato”, messo in paragone a “l'atto del leggere o dell'essere letto”, secondo cioè *actio* e *passio*, forma attiva e passiva. Per una proposta interpretativa e per un affiancamento, attraverso la lettura ad alta voce, alle questioni relative al “genere attivo” qui toccate rinvio a Vescovo 2014.

- Schlegel, A. W., 1817, *Corso di letteratura drammatica del signor A.W. Schlegel*, traduzione italiana con note di G. Gherardini, Milano, Stamperia di Paolo Emilio Giusti
- Tavoni, MM., 1984, *Latino, grammatica, volgare. Storia di una questione umanistica*, Padova, Antenore
- Vescovo, P., 2013, "Boccaccio, la peste, il teatro", *Studi sul Boccaccio*, XLI: 171-206
- , 2014, "Sermo de capris. Comèdia, egloga, genus activum", *Lettere Italiane*, LXVI: 107-134
- Villa, C., 1984, *La "Lectura Terentii". Da Ildemaro a Francesco Petrarca*, Padova, Antenore