

Civiltà Italiana  
Pubblicazioni dell'Associazione Internazionale Professori d'Italiano

Nuova serie 5 - 2009

**Tempo e memoria  
nella lingua e nella letteratura italiana**

Atti del XVII Congresso A.I.P.I.  
Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006

**Vol. II: Letteratura dalle origini  
all'Ottocento**

Associazione Internazionale Professori d'Italiano  
2009

## Comitato di redazione

Michel Bastiaensen (Bruxelles)  
Alberto Bianchi (Wheaton College)  
Pietro De Marchi (Zurigo/Neuchâtel)  
Dagmar Reichardt (Brema)  
Daragh O' Connell (Cork)  
Corinna Salvadori Lonergan (Dublino)  
Roman Sosnowski (Cracovia)  
Bart Van den Bossche (Lovanio, coordinatore)  
Ineke Vedder (Amsterdam)

A.I.P.I. – Associazione Internazionale Professori d'Italiano  
sede giuridica: Place Anneessens 11, 1000 Bruxelles

ISBN 978 90 8142 540 7

*“Civiltà Italiana” è la collana dell’A.I.P.I. - Associazione Internazionale Professori d’Italiano. I contributi vengono selezionati mediante revisione paritaria da parte di due membri del Comitato di Redazione.*

*“Civiltà Italiana” is the peer-reviewed series of the A.I.P.I. - Associazione Internazionale Professori d’Italiano; each paper submitted for publication is judged independently by at least two members of the Editorial Board of the Series.*

MARIO PACE\*

**Tre commedie di drammaturghi mediterranei del Seicento:  
Carlo Magri, Tommaso Aversa, Niccolò Amenta**

Nel Seicento barocco, che fu un secolo di progresso in tutto il bacino del mediterraneo, in cui germinarono molte energie di rinnovamento, molti paesi coltivarono tutti i generi teatrali, dalla commedia letteraria o erudita, all'egloga pastorale, dalla commedia dell'arte al dramma sacro, alla tragedia profana. Similmente a Napoli, a Malta e in Sicilia, il carnevale, l'arrivo in città di capitani vittoriosi, l'assunzione dei principi al trono di Spagna e altri avvenimenti simili, davano occasione per celebrazioni ufficiali che consistevano, non solo di banchetti e balli, ma anche di rappresentazioni teatrali. Di conseguenza, con la commedia dell'arte anche il gusto del teatro spagnolo s'insinua fra i popoli mediterranei, colpendo l'immaginazione ed appagando il gusto di quella società molle, che amava il nuovo, l'esagerato, il barocco.

Per quanto riguarda la drammaturgia, diversamente da ciò che avveniva in altre parti d'Italia e anche d'Europa, il teatro letterario profano fece in Sicilia e a Malta<sup>1</sup>, nella prima metà del secolo XVI, rare e timide apparizioni, per due motivi principali. Prima di tutto influirono molto su tale ritardo le condizioni speciali di queste due isole, dato che le difficoltà delle loro comunicazioni con il resto dell'Italia e di altri paesi ritardarono di quasi mezzo secolo ogni innovazione di pensiero e di forma. Il secondo motivo (e qui la situazione è simile anche a Napoli) è che, a differenza delle più prestigiose città italiane dell'epoca, sedi delle corti culturalmente più agguerrite, il nucleo centrale dello spettacolo era destinato a diventare sempre più inequivocabilmente la festa

---

\* L-Università Ta' Malta / University of Malta.

<sup>1</sup> A Malta bisogna aspettare fino al secolo successivo per poter segnalare la produzione di opere destinate ad essere rappresentate sul palcoscenico. Si tratta di Carlo Magri e di Giacomo Farrugia.

celebrativa, sia religiosa che civile, in quanto dispositivo composito atto a confermare, attraverso le sue sequenze e le sue immagini, le relazioni materiali di dominio. Di conseguenza, l'umanesimo non arrivò ad alimentare una vera e propria vita teatrale e fino alla metà del Cinquecento<sup>2</sup> non possiamo parlare di un teatro letterario profano vero e proprio in quanto l'attività teatrale rimase strettamente agganciata alla festa e non era una forma di spettacolo a sé stante.

Tra le manifestazioni che maggiormente contribuirono alla formazione ed all'evoluzione dell'apparato festivo dell'età barocca, senza dubbio quelle civili, nel senso di festeggiamenti occasionali che traevano spunto dalle circostanze più disparate ma in gran parte legate alla vita di corte e al calendario liturgico, meritano un posto di preminenza. Per quanto riguarda i festeggiamenti civili, i motivi possono essere riassunti in due punti fondamentali: il fine della festa sorta come strumento pubblicitario delle corti e la munificenza del gran maestro o del principe, che non solo non pone limite a queste manifestazioni ma anzi le favorisce e le incrementa in quanto simbolo della sua potenza. Molto spesso queste feste traevano spunto dagli avvenimenti legati alla vita di palazzo o di corte: il compleanno o l'onomastico del gran maestro o di qualche monarca dell'Europa cristiana, una vittoria militare, matrimoni o battesimi reali, erano altrettanti pretesti per cicli di manifestazioni che talvolta si protraevano per intere settimane. I festeggiamenti religiosi, invece, costituiti dalle celebrazioni di ricorrenze fondamentali del calendario liturgico, si possono dividere in due categorie. Nella prima rientrano le celebrazioni di partecipazione totale, cioè quelle che venivano celebrate in occasione della festa del Corpus Domini o di Natale, mentre nella seconda categoria troviamo i festeggiamenti dei santi protettori nei vari villaggi così come i festeggiamenti dei singoli ordini religiosi presenti non solo nelle isole maltesi<sup>3</sup>, ma in tutto il bacino del Mediterraneo.

---

<sup>2</sup> A Palermo, il 22 febbraio del 1582, venne inaugurato un teatro in muratura con la rappresentazione de *Il pazzo assemmato* di Antonio Usodimare facendo di Palermo la quinta città italiana (dopo Ferrara, Mantova, Venezia e Roma) ad avere un edificio per uso di teatro. Secondo Vito Pandolfi, nell'introduzione al primo volume de *La Commedia dell'Arte, storia e testo*, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1957, questo avvenimento segna la data di nascita del teatro siciliano.

<sup>3</sup> Durante il Seicento ci furono molti ordini religiosi presenti a Malta, come, per esempio gli agostiniani scalzi (arrivati nell'isola nel 1625), i francescani (presenti a Malta in questo periodo ci

Questo gusto per gli spettacoli si diffuse e condizionò in misura sempre maggiore l'organizzazione del tempo libero nelle corti, tanto che alle rappresentazioni o farse allegoriche si affiancarono via via anche le farse giocose, più propriamente teatrali. E per la rappresentazione di queste feste teatrali organizzate dalla corte, delle volte si dovevano erigere teatri provvisori, nei giardini, in qualche sala o nel largo antistante il Palazzo, o meglio l'albergia, data l'inesistenza, nel caso dell'isola<sup>4</sup> di Malta, di un teatro pubblico<sup>5</sup>.

In questo periodo così importante per la storia del teatro, tre scrittori mediterranei hanno arricchito con le loro opere il panorama della drammaturgia in lingua italiana. Essi sono il maltese Carlo Magri<sup>6</sup>, il siciliano Tommaso Aversa<sup>7</sup> e il napoletano Niccolò Amenta<sup>8</sup> e dei quali prenderò in esame tre

---

furono quelli conventuali, quelli cosiddetti minori e anche i capuccini), gli agostiniani, i carmelitani, i domenicani (i quali avevano aperto un loro convento a Vittoriosa due anni prima della venuta dei Cavalieri di San Giovanni), i gesuiti e altri. Per avere un quadro completo di questi ordini vedi: ALEXANDER BONNICI, *L-istituti ta' bajja kkonsagrata*, Malta, Pubblikazzjonijiet Indipendenza, 2000.

<sup>4</sup> Fino alla metà del secolo XVIII, oltre alle "Serenate" o "Cantate" che si tenevano nelle piazze pubbliche per festeggiare qualche avvenimento speciale, si celebrava, anche a Malta, la bella festa del Calendimaggio nella piazza principale della Valletta nel pomeriggio del 30 aprile. Sotto gli auspici del capitano della città, si rappresentava un breve dramma musicale, una "cantata", una "serenata" con grande partecipazione da parte del popolo locale. Per maggiori informazioni sulla festa del Calendimaggio a Malta cfr. JOSEPH EYNAUD, *Il teatro italiani a Malta (1630-1830)*, Malta, Lux Press, 1979, pp. 70-72.

<sup>5</sup> A Palermo, il 22 febbraio del 1582, venne inaugurato un teatro in muratura con la rappresentazione de *Il pazzo assennato* di Antonio Usodimare. Secondo Vito Pandolfi, nell'introduzione al primo volume de *La Commedia dell'Arte, storia e testo*, cit., questo avvenimento segna la data di nascita del teatro siciliano.

Il lavoro di costruzione del teatro pubblico a Malta cominciò il 16 marzo 1731, e fu condotto a termine dieci mesi dopo. Disegnato in modo simile al Teatro di Palermo e con strutture che anticipavano quelle di San Carlo a Napoli, il Teatro Pubblico, noto dopo come Teatro Reale, fu inaugurato il 19 gennaio 1732 con la rappresentazione della celebre opera di Scipione Maffei, *La Merope*, promossa con maestria dai Cavalieri italiani.

<sup>6</sup> Un intellettuale di formazione ecclesiastica, il Magri (1617(?) - 1693) fu il primo custode della Biblioteca Universitaria Alessandrina a Roma. Tra i suoi lavori più importanti troviamo: la traduzione in latino del lavoro filologico-sacro *Notizie dei vocaboli ecclesiastici* intitolato *Hierolexicon, sive Dictionarium Sacrum*; un libello, in lingua italiana, polemico e vivace intitolato *Il valore maltese difeso da Carlo Magri della Valletta contro le calunnie di Girolamo Brusoni* e due commedie intitolate *Chi la dura la vince, ovvero la Teodolinda*, in Ronciglione, per il Toselli, 1674 e *La Regia è un sogno, ovvero, la Costanza*. Tragicommedia (in prosa), in Viterbo, per il Martinelli, 1672.

<sup>7</sup> Tommaso Aversa nacque a Mistretta (Messina) nel 1623. Fu tra coloro che tentarono di modificare il gusto traviato degli scrittori del Seicento. I suoi tentativi drammatici vanno infatti inquadrati nel programma di rinnovamento dell'ambiente siciliano e italiano e del gusto degli spettatori. Membro della palermitana Accademia dei Riaccesi e di quella degli Amfistili, si ordinò sacerdote dopo la morte della madre e morì nel 1663. Tra le sue commedie si ricordano: *Gli avventurosi intrighi*; *Il giorno di Messina* e la *Notte di Palermo*. Scrisse anche diverse tragedie e tradusse in dialetto siciliano l'*Eneide* di

commedie: *La Regia è un Sogno ovvero la Costanza* di Carlo Magri (1672), *La notte di Palermo* di Tommaso Aversa<sup>9</sup> (1638) e *La Gostanza* di Niccolò Amenta (1699). Il mio scopo è di fare una proposta di lettura intrecciata ed incrociata delle tre commedie, attraverso qualche rapido spunto che possa risultare di collegamento fra di essi, come la loro struttura elaborata e complessa e i tanti temi e motivi presenti in tutte e tre le commedie, e di collocarle nell'ampio quadro della drammaturgia mediterranea barocca.

La prima di queste commedie, quella del Magri, ha trovato fortuna non solo in Italia ma anche in altri paesi europei visto che oltre alle tre copie che sono riuscito a rintracciare a Roma e a Viterbo<sup>10</sup>, ne esistono altre sparse nelle biblioteche di altre città italiane e anche europee<sup>11</sup>. Inoltre, la particolare importanza data alla didascalia, dimostra chiaramente che l'opera fu scritta per essere rappresentata e che si tratta di un'opera che, in particolare nel terzo atto, esige buone doti artistiche e che sfrutta lo sviluppo della scena in ogni direzione. Scarse invece sono le notizie sulla fortuna della commedia

---

Virgilio. Per approfonditi informazioni sulla vita dell'Aversa, cfr. GIUSEPPE EMANUELE ORTOLANI, *Biografia degli uomini illustri della Sicilia*, t. II., Napoli, Gervasi, 1818; R. LA PORTA PARLATO, *Note sul teatro popolare siciliano*, Palermo, Tip. Vizzi, 1917; GIUSEPPE COCCHIARA, *Tommaso Aversa e il teatro sacro in Sicilia*, Palermo, Sandron, 1925; E. DI MARZIO, *La nuova scuola poetica dialettale siciliana*, vol. I., Palermo, Sandron, 1924; MICHELA SACCO MESSINEO, *La scena del mondo: teatro e letteratura in Sicilia in età barocca*, Palermo, Dharba, 1993.

<sup>8</sup> Niccolò Amenta (1659 - 1719) avvocato e gran letterato. La sua attività principale fu rivolta al teatro, nel quale contrastò decisamente il gusto e la produzione di drammi spagnoleschi. L'Amenta volle ripristinare il modello della commedia regolare cinquecentesca sull'esempio di Della Porta, fondendo una compagnia di filodrammatici e scrivendo molte commedie nelle quali però mantenne i caratteristici personaggi parlanti in dialetto. Per avere un quadro completo della vita e delle opere di Niccolò Amenta, vedi VINCENZO COLAVOLPE, *Niccolò Amenta e le sue commedie*, estratto dal fascicolo di ottobre 1908 della «Rivista d'Italia»; e RICCARDO ZAGARIA, *Vita e opere di Niccolò Amenta (1659-1719)*, Bari, Laterza, 1913. Niccolò Amenta scrisse sette commedie: *La Gostanza* (1699); *il Forca* (1700); *la Fante* (1701); *la Somiglianza* (1706); *la Carlotta* (1708); *la Giustina* (1717); e *le Gemelle* (1718). Cfr. LEONE ALLACCI, *Drammaturgia*, Torino, La Bottega d'Erasmus, 1966.

<sup>9</sup> Questa commedia venne rifatta dall'Aversa, il quale le diede il nome di *Notte, fato e amore*. A differenza de *la Notte di Palermo*, fu scritta in cinque atti e in italiano, lasciando al solo buffo, Tiberio, la libertà di parlare a braccio in siciliano.

<sup>10</sup> B.N.V.E.R., 35.5.B.28.5; B.C.R., Comm.273/1; e R.C.V.

<sup>11</sup> Sempre della stessa edizione del 1672, si trovano due copie nella *Bibliothèque Nationale* di Parigi (collocazione: Yd. 4792, e Yd. 5003); un'altra copia si trova nella Biblioteca Nazionale di Firenze (12. 2. O. 1, Tragicom. Vol. VI, no. 4); e un'altra si trova nel *British Museum* di Londra (638. a. 43 (3)). Vedi DENNIS E. RHODES, *La stampa a Viterbo*, cit., p. 151. Quest'ultima copia si trova adesso nella *British Library* esattamente nella sezione *London collection for consultation* nelle *London Reading Rooms*, dato che tutte le collezioni di libri, manoscritti e riviste custodite nel *British Museum* sono state trasferite alla *British Library*.

dell'Aversa. Mancano testimonianze dirette sulla rappresentazione di questa commedia, però si evince dal cerimoniale del vicerè, che nel carnevale del 1638 fu messa in scena nella capitale siciliana<sup>12</sup>. *La Costanza* dell'Amenta, rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1699, piacque moltissimo ed ebbe un successo splendido, essendo stata ripetuta più sere di seguito<sup>13</sup>.

La natura dell'intreccio di tutte e tre le commedie consiste di una successione di amori contrastati, di trappolerie organizzate da servi per favorire tali amori, di equivoci, di travestimenti e di riconoscimenti, con degli stereotipi come quelli degli amanti smaniosi di congiungersi legalmente o illegalmente, con l'uso di una lingua fredda, preziosa, vaga, con uso frequente di monologhi e con moltissime declamazioni. Si tratta di tre commedie con una trama complicata in cui l'intrigo scenico scioglie la vicenda solo all'ultimo, con i soliti travestimenti, fughe, riconoscimenti e nozze finali. Le commedie poggiano il loro leit-motiv scenico sul matrimonio irrealizzabile, ossia sull'amore contrastato che dopo tumultuose vicende si chiude con giuste nozze. Mentre da un lato mancano tutti gli elementi fantastici e soprannaturali di chiara ispirazione barocca, dall'altro troviamo delle vicende avventurose e delle agnizioni, piene di colpi di scena e di risorse imprevedute e stupefacenti.

Vediamo ora le trame delle tre commedie<sup>14</sup>. La scena della prima commedia (*La Regia è un Sogno*<sup>15</sup>) si svolge in «un'anticamera nella Reggia di Maiorca» dove si trova il principe di Sardegna, Riccardo, che viene a congratularsi con il nuovo re di Maiorca, Aldoino, al quale promette in sposa la sorella Adelaide. A sua volta il principe di Sardegna deve sposare Costanza che è sorella del re di Maiorca. Succede però che Adelaide, la quale stava viaggiando per Maiorca, fa naufragio in una tempesta e si salva a stento sulla costa del regno del futuro sposo. Però, qui trova un rozzo villano vestito da re e

---

<sup>12</sup> I vari cronisti dell'epoca riportano che il successo di questa commedia fu tale che l'Aversa fu portato in trionfo per le vie di Palermo e che durante il suo passaggio fu tutta una lunga ovazione di applausi.

<sup>13</sup> Si veda VINCENZO COLAVOLPE, *Niccolò Amenta e le sue commedie*, cit.

<sup>14</sup> La trama di questa commedia è piuttosto simile alla trama di altre commedie scritte da drammaturghi napoletani e siciliani nell'epoca del Magri. Una di queste è *Gli sposi ingannati*, di Francesco Cavanna.

<sup>15</sup> CARLO MAGRI, *La Regia è un sogno, ovvero la Costanza*. Viterbo 1672.

naturalmente si pente, credendolo lo sposo, di aver lasciato la patria e così decide di non svelarsi. Da questo momento la narrazione diventa più movimentata con travestimenti, sospetti tra innamorati, buffonate del Pedante, duelli mancati e inganni tramati a fin di bene. Intanto Costanza, accusata di un turpe delitto da un cortigiano che ha respinto, deve, secondo le leggi del paese, essere sepolta viva. Riccardo si veste da sacerdote e va ad interrogare la stessa Costanza intorno al delitto, la trova innocente e accetta di battersi per lei in un torneo. Riccardo vince, e Costanza può riprendere la libertà. A questo punto Riccardo chiede la mano alla stessa Costanza, la quale lo respinge. Allora Riccardo le si svela come il cavaliere che ha combattuto per lei, e Adelaide a questo punto viene a conoscere il suo errore. Tra gelosie e dubbi la situazione sembra precipitare, ma con un ultimo sforzo ogni mistero viene svelato e spiegato. Infatti nel momento in cui pare che il nodo dell'azione diventi più intrigato, la favola, invece, dopo le solite agnizioni, s'avvia facilmente alla soluzione e, una volta passata la bufera, segue il lieto fine e la storia si conclude con un doppio sposalizio fra due coppie di fratelli.

Simili intrighi d'amore, complessità d'intreccio, di finzioni, di travestimenti e solita conclusione troviamo in *La Notte di Palermo* di Tommaso Aversa<sup>16</sup>, dove due cugine, Rosalba e Sabedda, s'innamorano quasi contemporaneamente, la prima di don Flaminio Assali e l'altra del catanese don Fidiricu Statelli. Per mettere alla prova l'innamorato, Sabedda chiede a Rosalba di scambiarsi le parti, facendo nascere così, equivoci e fraintendimenti. Don Flaminio dubita dell'amore di Rosalba e dell'amicizia di don Fidiricu e prova a bastonare quest'ultimo da due smargiazzi; a sua volta don Fidiricu impazzisce, colpito anche dalla presenza di un altro pretendente di Sabedda. La commedia va avanti fino a formare un nodo drammatico che si scioglie felicemente solo alla fine. Anche qui la commedia termina con numerosi matrimoni.

Trama simile anche nell'altra commedia, *La Gostanza*, di Niccolò Amenta<sup>17</sup>, la cui scena è a Firenze. Qui la giovane Gostanza, innamorata del

<sup>16</sup> TOMMASO AVERSA, *La Notte di Palermo*, commedia, pubblicata in Palermo per Decio Cirillo, 1638.

<sup>17</sup> NICCOLÒ AMENTA, *La Gostanza*, Napoli, per Michele Luigi Muzio, 1699.



giovane Alessandro e quasi alla vigilia delle nozze, viene rapita durante il sacco di Roma. Riuscita però a scappare, ritorna travestita a Roma, dove viene rapita di nuovo dai corsari e condotta in un paese remoto, da dove però riesce di nuovo a scappare. Nel frattempo però, le cose si complicano dato che Alessandro si fosse trasferito a Firenze. Gostanza non si scoraggia e si affretta a raggiungerlo per scoprire che, credendola morta, Alessandro si era innamorato di una cortigiana di nome Violante. Così comincia una serie di travestimenti da parte di Gostanza per poter spiare tutte le azioni dell'infedele amante. Con l'aiuto del pedante Anassimandro, la Gostanza si traveste come contabile con il nome di Pippo. Succede che Violante se ne invaghisce perdutamente di Pippo (Gostanza) e così si complica ancora di più la situazione. Però quando, in mezzo a vari travestimenti, fughe e le solite agnizioni, pare che il nodo dell'azione diventi più complesso, la favola si avvia facilmente alla soluzione. Anche questa volta, la commedia termina con tre matrimoni tra la commozione di tutti.

Interessante notare qui come la protagonista di queste due commedie del Magri e dell'Amenta hanno lo stesso nome – Gostanza. Come dice Giulia dell'Aquila<sup>18</sup> questo nome, che riecheggia in altre commedie cinquecentesche, allude spesso alla perseveranza in amore. Infatti mentre nella commedia omonima dell'Amenta il personaggio è connotato dalla fermezza del suo sentimento per Alessandro, ne *La Regia* del Magri questa stessa sua caratteristica è più che evidente per il suo amore per Riccardo, Principe di Sardegna.

In tutte e tre le commedie, istinti e pensieri sono messi allo scoperto dal servo o dal pedante; Cardellino ne *La Regia*, Tiberiu ne *La Notte* e Anassimandro ne *La Gostanza*. Assenti la maschera del capitano, come del dottore o del vecchio innamorato, i servi in queste tre commedie hanno ben poco a che fare con lo schiavo plautino o con il servo della commedia erudita o con quelli in maschera della commedia dell'arte. Questi personaggi travestono il serio in ridicolo e mediano le tensioni in una tipologia che prevede la

---

<sup>18</sup> GIULIA DELL'AQUILA, *Scelte onomastiche nelle commedie del napoletano Niccolò Amenta*, in «Il Nome nel testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria», VI (2004), pp. 87-102.

distinzione sociale fra servi e padroni<sup>19</sup>. Sia nella commedia del Magri che in quelle dell'Aversa e dell'Amenta, la gerarchia sociale rimane intatta in modo che i matrimoni con cui si concludono queste commedie avvengono, per esempio, sempre fra persone appartenenti allo stesso ambito sociale. Il divario di classe risulta un ostacolo insormontabile, che solo l'agnizione risolve perché rivela l'appartenenza, per nascita, a uno stesso ceto, di solito alto borghese o nobile. Ecco infatti cosa dice il Secretario del Re a Cardellino nella commedia del Magri a proposito:

SECR: Ah ah mi fai ridere, vuoi tu pretendere esser marito della Principessa?

CARD: Signor sì, perché no?

SECR: E non vedi, sgraziato, che sei uno staffiere? (III, 10<sup>a</sup>).

È evidente che tutti e tre i commediografi non avevano alcuna intenzione di creare una maschera in quanto nessuno dei servi buffi ha una sua specifica tipizzazione, il che conferma come l'ideologia delle opere sia nettamente spostata su una direzione totalmente diversa rispetto alle forme del teatro comico coevo.

Carlo Magri ha sicuramente tolto il tipo del pedante, Cardellino, dalla commedia erudita aumentando però l'importanza del suo ruolo nella commedia. Il pedante, come osserva il De Amicis, doveva essere «un personaggio comunissimo in tempi di tanta cultura classica»<sup>20</sup>, e parla sempre un latino pieno di citazioni di autori classici, ovvero un italiano latinizzato, destando l'ammirazione negli sciocchi e annoiando non poco le persone colte o che posseggono un pochino di buon senso<sup>21</sup>. La sua rigidezza e la sua dottrina,

<sup>19</sup> Questa distinzione sociale si poteva vedere non solo sul palcoscenico ma anche in platea. Infatti basterebbe che uno si recasse o vedesse uno dei vecchi teatri costruiti tra il Sette e l'Ottocento, con la sua rigorosa struttura, che tale e quale si ripeteva anche nei teatrini di provincia, per avere la visibile prova dell'ineguaglianza degli uomini socialmente intesi. Si trattava di una struttura "classista", in quanto ogni parte era riservata a una classe particolare, o per censo oppure per sacri lombi. Infatti la platea era riservata alla borghesia, i palchi di vario ordine all'aristocrazia, mentre il loggione, che è la parte più alta sotto la loggia, al popolo, inteso, come si diceva allora, alla plebe. Dunque tutti godevano del diritto di partecipare al piacere della rappresentazione, ma ciascuno al suo posto, senza creare sociologiche confusioni.

<sup>20</sup> Cfr. VINCENZO DE AMICIS, *L'imitazione latina nella commedia italiana del XVI secolo*, Firenze, Sansoni, 1897, p. 133.

<sup>21</sup> Non posso qui non accennare a Jean-Baptiste Poquelin, detto Molière, sicuramente uno dei più grandi commediografi e contemporaneo del Magri. La sua arte, altamente apprezzata, derivava dalla

che mostrava in sottili argomentazioni e nelle più intricate quisquillie grammaticali, gli rendevano allora molto facile l'accesso nelle più rispettabili famiglie. Nella commedia erudita il pedante serviva quasi solo a destare il riso negli spettatori; e la sua comparsa sulla scena costituiva uno dei soliti artifici di cui si giovarono i commediografi per suscitare l'ilarità del pubblico sulla base di un evidente anticlassicismo. Le scene nelle quali entrava il pedante si consideravano generalmente come una specie di interruzione dell'azione che si riannodava al suo uscire. In questa commedia del Magri, anche se dalle sue primissime battute sembra che desse subito l'intonazione al tipo della commedia plautina: «Et io che tacto pectore sò d'essere tale più d'ogn'altro, sarò il primo a far il menajolo, a quest'altri disgraziati...» (I, 12a), il pedante è diventato un interlocutore quasi necessario, non solo per la parte che ha negli intrighi della commedia, ma anche perché va sempre compreso fra gli innamorati, intorno ai quali si svolge l'azione. Allo stesso tempo però, il Magri, senza cadere mai nel triviale e nel cattivo gusto, riproduce in chiave comica, tramite Cardellino, la parlata dei ceti subalterni come contraltare agli svolazzi petrarcheschi degli innamorati. Questo nuovo ruolo del pedante Cardellino nella commedia del Magri assomiglia molto al ruolo che ha il servo Tiberiu nella commedia *La notte di Palermo* di Tommaso Aversa dove Isabella e Rosalba, non solo permettono a Tiberiu, il loro servo, di raccontare loro delle favole sconcie ma arrivano anche a farsi baciare di fronte a lui.

In tutte e due le commedie, anche la comicità del gesto e della parola trova la sua manifestazione più completa e articolata nei personaggi appunto di Cardellino e di Tiberiu. Dagli spropositi e i giochi di parole privi di un nesso logico («Sig. che comanda la Maestà del Maestro regnante», «ma questo poco grasso ha da essere d'appicato per sorte?», *La Regia*, I, 12a; «sti dui donni eran dui, / l'una un pocu longa e curta / chi paria mastru<sup>22</sup> di scurta / De mi guardi a mia ed a bui, / l'otra di n'autru meduddu<sup>23</sup> / e mpastata d'otra massa /

---

sua facoltà spontanea di discernere nella realtà umana le zone più varie e più precise dell'illusione comica, cogliendo i gruppi di persone comiche, abbozzate con brio fra i lazzi della commedia italiana, e compiacendosi del gioco delle scene, delle stesse volgarità della farsa e della tradizione delle maschere, che gli consentiva di trarre in piena luce le situazioni comiche più intense e colorite.

<sup>22</sup> *mastru* 'maestro'.

<sup>23</sup> *meduddu* 'metodo', forse anche nel significato di 'aver forma diversa'.

ch'era magra ed era grassa/ come surra a taranteddù», *La Notte*, vv. 482-490), alla propria convinzione di essere uomo molto dotto («Di grazia rendetemi un può piú capace, come dice quest'ultima vostra parola? Perché io più volentieri m'intenderei il Greco, che il Latino», III, 6a), al modo di Cardellino di concepire la psicologia dei giovani («è tanta gran cosa aver fatta una scappatella, che gran male sarà, ma; o ha svergognato lo parentado, ma quando l'uomo si rende insaziabile di scialare, tutti lo compatiscono. È giovane alla fine, il senso e la carne vogliono fare il loro corso», III, 6a), ai consigli che danno ai loro padroni («Frasca, io non t'il dissi più volte d'andartene via, che c'avresti di nuovo inciampato?» (*La Regia*, III, 14a), «letta ssu pettu ndavanti, / causati prestu ssi nguanti, / irghiti un pocu ssa testa» (*La Notte*, vv. 568-570).

Troviamo, come del resto si trova in moltissime commedie del Seicento, l'uso di battute dialettali come uno degli espedienti per destare il riso. Sempre in chiave comica troviamo anche il ribaltarsi della dignità del personaggio, in un gioco di travestimenti cui tende lo stesso tema centrale dell'amore, nel continuo scambio dei rispettivi innamorati, negli errori di persona, in un moltiplicarsi di trovate intese ad alimentare il puro gioco scenico.

Esistono anche altri punti di contatto, per certi espedienti d'intreccio, fra queste tre commedie. Il nodo dell'azione non è più dato dai volgari intrighi di un volgarissimo Zanni, ma dai molti curiosi equivoci generati dai vari travestimenti mentre lo snodarsi dell'intreccio appare molto più contenuto rispetto alla consuetudine, non gonfiato dalle trovate mirabolanti e lambiccate che, nelle *opere regie*, costituiscono l'ingrediente di maggior effetto.

Anche se abbiamo ancora davanti un genere di teatro che non nasceva dal popolo, ma che semmai era fatto per il popolo da un letterato che a sua volta apparteneva, essendo nel caso del Magri e dell'Aversa un religioso, l'Amenta un avvocato, ad una classe dominante, queste tre commedie possiedono una loro fisionomia che le contraddistingue rispetto alla maggior parte delle esperienze simili di quel tempo. Prima di tutto, la volontà di rimanere lontano dagli artifici e dalle complicazioni del teatro barocco, con un impianto scenico semplice e con una trama aliena da stravaganze.

---

Il Magri, l'Aversa e l'Amenta riescono a *trasmettere* il senso di destini che si incontrano e che, nonostante i casi avversi, *le incomprensioni* e la follia, sono destinati alla felicità. In queste tre commedie, *specialmente* se paragonate alla falsità, al groviglio caotico, alla trivialità dei *drammi* precedenti italo-spagnoli, spiccano la semplicità nel parlare, la *pulitezza nel linguaggio*, e il decoro nel complesso dell'azione. Sembra che i tre drammaturghi fossero consci del fatto che con i drammi e le commedie delle *compagnie* degli istrioni, non solo aumentò il malcostume sulle scene, ma *l'indecenza* dei lazzi disgustò e allontanò la parte più onesta del pubblico. *Quanto alla* trivialità di alcune delle loro scene, non è che un avanzo del Seicento, *di cui*, tra l'altro, tutti e tre erano pur sempre figli.

Dunque poche novità di rilievo, *possiamo dire*, per quanto riguarda la *fabula* e i personaggi in queste tre commedie. Però le iniziative prese e i cambiamenti operati dai tre commediografi *aumentano* in importanza se teniamo conto della considerazione che ho già fatto nella mia introduzione più avanti che il teatro, e la commedia in particolare, *si sviluppano* a Malta e in tutta l'Italia meridionale, in ritardo rispetto *alla grande stagione* del teatro rinascimentale. In un momento in cui la *politica controriformistica* fa sentire maggiormente i suoi effetti negativi, gli scrittori *tendevano* a rinchiudere la loro esperienza dentro i canoni riconosciuti dalla *tradizione*, e solo i più audaci tentavano strade diverse che potevano risultare pericolose per la loro carica ideologica eversiva. Più che dei riformatori, *il Magri, l'Amenta e l'Aversa* erano sicuramente dei continuatori della tradizione *classica* nel secolo in cui vissero, osservando, come tale, non solo il precetto *aristotelico* dell'unità di luogo e di tempo, ma anche le regole della successione delle scene e nella preparazione delle agnizioni. Per di più, sono drammaturghi che cercano di andare oltre il barocco con il loro gusto dello svolgimento *lineare* e con la loro scelta di contenersi dalle forme gonfie e contorte del Seicento.

La componente che più colpisce in queste commedie in tre atti, che si svolgono durante una sola notte e in un solo luogo, secondo una scenografia tipica della commedia rinascimentale, non è tanto l'intreccio amoroso che costituisce il pretesto centrale della trama e della comicità dei servi, quanto la

volontà dei drammaturghi di rimanere lontani dagli artifici e dalle complicazioni del teatro barocco, presentando commedie costruite sui presupposti di una poetica della verosimiglianza. Nonostante ciò, alla base degli equivoci, intorno a cui si svolge l'azione, il tema dello scambio riprende il motivo carnevalesco del travestimento<sup>24</sup> generando tutta una serie di equivoci in un gioco metamorfico di gusto barocco. Tutti e tre sconfessarono, tra l'altro, la rilassatezza morale dei personaggi, la scostumatezza del parlare e dei portamenti amorosi, la sguaiataggine dei servi e dei ghiotti, la stoltezza del "napoletano" che destava il riso eccitando più la beffa che il piacere così come il viluppo eccessivo dell'intreccio e la falsità del dialogo. In altri termini, tentarono di non perdere di vista la realtà pur tenendo conto delle esigenze del pubblico<sup>25</sup>.

Per concludere possiamo dire che c'è una volontà, da parte dei tre drammaturghi, di prendere le distanze dalla tradizione, privilegiando la capacità di sperimentazione, rilevata nel gusto del gioco scenico, nel virtuosismo mimico e linguistico, nell'accesa coloritura di tipi e personaggi così come nell'assegnazione del ruolo preminente a personaggi femminili. Nell'insieme, in queste opere, affiora l'esigenza di recepire le novità nel campo del costume, di collegarsi a situazioni e tematiche contemporanee per cui *La Regia*, *La Notte* e *La Gostanza* si rivelano testi di sperimentazione orientati verso esiti nuovi.

---

<sup>24</sup> Il travestimento è una tecnica frequentemente impiegata, in particolare nella commedia, per generare varie situazioni drammaticamente interessanti: scambi di persona, equivoci, colpi di scena. Molto spesso il drammaturgo ricorre obbligatoriamente alla tecnica del travestimento per fare passare informazioni da un personaggio a un altro oppure, come succede nella commedia di Carlo Magri presentata in questo lavoro, per facilitare la progressione dell'intreccio e per scioglierne le fila alla fine della stessa commedia. Il travestimento può essere o individuale (una persona per un'altra), o sociale (una condizione per un'altra, come in *Marivaux – servi e padroni*), o politico (come in *Misura per misura* di Shakespeare) oppure sessuale (come in *Beaumarchais*). Peter Brand, spiega così la complessità e gli infiniti usi della tecnica del travestimento di cui fanno uso i drammaturghi dell'età barocca: «I shall consider disguise in its primary sense as the adoption of dress, speech or conduct designed deliberately to deceive others as to one's identity, while recognising that this definition does not do justice to the complexity of disguise in Renaissance theatre» (PETER BRAND, *Disguise and Recognition in Renaissance Comedy*, in «Journal of Anglo-Italian Studies», I (1991), p. 16).

<sup>25</sup> Riccardo Zagaria, nel libro *Vita e opere di Niccolò Amenta*, cit., a p. 102, descrive così la riforma dell'Amenta: «Innanzi alla falsità, alla turgidezza, al groviglio caotico, alla trivialità dei drammi italo-spagnoli queste commedie agli spettatori di animo non passionato e di gusto non affatto pervertito dovettero parere un miracolo di semplicità nel parlare, di spontaneità nel dialogo, di pulitezza nel linguaggio, di decoro nel complesso dell'azione».