

Differenze fra tragedia e commedia

La parola «comico» ha in italiano due significati: «proprio della commedia» e «che fa ridere». Il secondo significato deriva dal primo e si spiega etimologicamente con il fatto che nell'antichità greca e romana il genere della commedia era caratterizzato dall'intenzione e dalla funzione di divertire il pubblico degli spettatori suscitandone il riso.

Abbiamo già detto che anche la commedia, come la tragedia, era collegata, sia nelle sue origini sia nelle circostanze delle rappresentazioni, con feste e riti religiosi, e che si presentava come uno spettacolo misto di poesia, musica, canto e danza, eseguito da attori e da coreuti che portavano la maschera. Vediamo ora le principali differenze fra i due generi drammatici:

- poiché la commedia si propone di divertire e rallegrare il pubblico, essa prevede sempre lo scioglimento felice del nodo drammatico, il superamento degli ostacoli e delle difficoltà nel lieto fine; la tragedia invece rappresenta azioni gravi, dolorose, spesso luttuose e con esito funesto;
- la commedia mette in scena per lo più personaggi di condizione sociale umile o media (piccoli proprietari terrieri, mercanti, artigiani, soldati mercenari, schiavi, cortigiane) e vicende della vita comune; i personaggi della tragedia, invece, sono di rango elevato (re e regine, divinità, eroi ed eroine) e le vicende sono tratte dalla storia e specialmente dal mito, utilizzato come repertorio da cui attingere simboli di valori e disvalori, che forniscono lo spunto per dibattere grandi temi morali, religiosi e politici;
- in accordo con la quotidianità dei personaggi e delle situazioni, lo stile della commedia è «umile», cioè semplice, piano; tende a riprodurre, stilizzandolo, il linguaggio della comunicazione ordinaria; la tragedia adotta invece lo stile grande, alto, sublime, fortemente differenziato, grazie all'elaborazione artistica, rispetto alla lingua d'uso.

Etimologia del termine komodia

Quanto abbiamo detto finora vale per la forma del genere comico che conosciamo meglio: la commedia attica, che fiorì ad Atene a partire dall'inizio del V secolo a.C. Le sue origini remote (assai oscure) risalgono a feste agresti e ai riti dionisiaci della fertilità e della fecondità: l'ipotesi più probabile sull'etimologia del termine greco komodia (da cui il latino *comœdia*) lo fa derivare da *kòmos* («corteo», «processione») e *ode* («canto»), cioè «canto del corteo dei devoti di Dioniso»: il coro sarebbe stato il nucleo originario di questa, come dell'altra forma teatrale, la tragedia.

Il dramma dorico: Epicarmo

Sulla formazione, in età storica, e sulla caratterizzazione della commedia attica esercitò un influsso sicuramente rilevante, anche se difficilmente valutabile per la scarsità della documentazione oggi disponibile, il genere parallelo del «dramma» dorico, il cui massimo rappresentante, Epicarmo di Siracusa, fu attivo in Sicilia molto prima (secondo la testimonianza di Aristotele nella *Poetica*) dei primi commediografi attici, cioè già nel VI secolo, oltre che nei primi decenni del V.

Epicarmo - che fu molto apprezzato anche da Platone - scrisse dràmata (così li chiama Aristotele), commedie o farse in versi, di cui conserviamo solo titoli e frammenti. Vi aveva largo spazio, insieme alla rappresentazione realistica della vita quotidiana, anche la parodia mitologica, con una spiccata preferenza per i personaggi di Èracle (= Ercole) e di Odisseo (= Ulisse), protagonisti di avventure ispirate al mito, ma comicamente e grottescamente deformate: Eracle, per esempio, era presentato come un formidabile mangiatore e bevitore e dava spunto a iperboliche descrizioni e rappresentazioni di scorpacciate e di bisbocce.

Caratteristica dei drammi epicarimei era anche la sentenziosità, tanto che furono compilate ben presto raccolte di gnòmai (= sentenze, massime di carattere generale) estrapolate dalle commedie e tramandate separatamente (lo stesso fenomeno si verificherà poi per le commedie di Menandro, anch'esse ricchissime di sentenze).

La commedia attica

Tornando alla commedia attica, ricordiamo che i filologi di età ellenistica (III secolo a.C.) distinsero tre fasi o momenti successivi nella sua evoluzione: la commedia «antica» (greco archàia), quella «di mezzo» o «mediana» (greco mése) e la commedia «nuova» (greco néa), rappresentate ciascuna da decine di autori, la cui imponente produzione è andata quasi completamente perduta.

Gli antichi - sempre inclini ad istituire «cànoni», cioè elenchi di autori eccellenti nei vari generi letterari - indicarono i massimi rappresentanti dell' archàia e della néa in due triadi di poeti: per la commedia antica Cratino, Èupoli, Aristofane (attivi ad Atene nella seconda metà del V secolo a.C.), per la commedia nuova Filemone, Difilo, Menandro (IV-III secolo a. C). Gli unici commediografi greci di cui possiamo leggere oggi opere intere sono i due massimi esponenti, rispettivamente, dell'archàia e della néa: Aristofane e Menandro; mentre degli altri si conservano soltanto frammenti, abbastanza numerosi ma per lo più di breve o brevissima estensione.

Aristofane

Di Aristofane (445-385 circa a. C.) ci sono state tramandate undici commedie (Acarnesi, Cavalieri, Nuvole, Vespe, Pace, Uccelli, Lisistrata, Tesmoforiazuse, Rane, Ecclesiazuse, Pluto), i cui argomenti sono strettamente connessi con l'attualità politica ateniese. Al centro degli interessi del poeta e del suo pubblico sono infatti le vicende ed i problemi dell'Atene contemporanea: la guerra del Peloponneso, che contrappose Atene a Sparta per quasi trent'anni (431-402 a.C: appunto in questo periodo fu rappresentata la maggior parte delle commedie di Aristofane che conserviamo); gli scontri fra il partito della guerra e quello della pace; i mali e i pericoli della demagogia; la corruzione e il malcostume dominanti nella vita politica e giudiziaria; i rischi di degenerazione morale insiti nel nuovo programma educativo proposto dal movimento sofistico (e che il commediografo nelle Nuvole attribuisce a Socrate), ecc..

La potente carica fantastica ed espressiva di Aristofane è al servizio del suo impegno civile che si manifesta - secondo i moduli propri del genere comico - nella ridicolizzazione degli avversari (gruppi di potere, correnti d'opinione, singoli individui), attaccati con tutte le

armi dell'aggressione comica: la satira pungente, la caricatura grottesca, il sarcasmo feroce, la beffa, l'invettiva, il dileggio e anche l'insulto personale: l'abitudine di attaccare violentemente e direttamente singole persone, chiamandole per nome, era tipica, appunto, della commedia antica; Aristofane segue quest'uso, così come ricorre volentieri al turpiloquio, allo scherzo becero, al doppio senso osceno.

La commedia nuova. Menandro

Diversissima dalla commedia antica, nei temi e nello stile, è la néa che - dopo la parentesi della mése, di cui sappiamo molto poco - tocca il suo culmine con Menandro (342-291 a.C), quasi un secolo dopo Aristofane. Di Menandro si conservavano, fino alla fine dell'Ottocento, solo brevi frammenti citati in altri autori antichi e una raccolta di «sentenze». Fortunati ritrovamenti di papiri ci permettono oggi di leggere una commedia intera (Dyskolos, « Il misantropo ») e spezzoni abbastanza ampi di una decina di altre commedie (fra cui ricordiamo L'arbitrato, La donna di Samo, La donna tosata, Lo scudo).

La produzione menandrea rispecchia un contesto storico, politico e culturale profondamente mutato rispetto all'Atene di Aristofane: in seguito al declino delle strutture della pòlis dopo la conquista della Grecia da parte di Alessandro Magno, la politica non appassiona più il pubblico ateniese; e il dibattito intellettuale - di cui la commedia continua a farsi tramite, essendo in Grecia istituzionalmente e tradizionalmente assegnata al teatro la funzione non solo di intrattenere e divertire, ma anche di ammaestrare ed educare il pubblico - si sposta su temi psicologici e morali, sui problemi della vita quotidiana, specialmente per ciò che concerne le relazioni degli individui con l'ambiente familiare e sociale. Vengono alla ribalta vicende di giovani innamorati ostacolati nei loro amori dalla severità di padri autoritari ed avari; tensioni e turbamenti fra giovani coniugi causati dalla gelosia, da incomprensioni o da equivoci; storie complicate di fanciulle « esposte » (cioè abbandonate subito dopo la nascita, secondo una pratica frequente nell'antichità) o rapite dai pirati e vendute a lenoni (= mercanti e sfruttatori di prostitute) che, dopo una serie di vicissitudini, ritrovano i genitori e possono sposare i giovani che le amano.

Le trame e il messaggio morale

Le trame sono molto complicate ma anche molto ripetitive; potremmo definirle romanzesche per gli elementi avventurosi, le peripezie, i colpi di scena, costituiti specialmente dai «riconoscimenti» inaspettati e risolutori (del resto il genere del romanzo è strettamente imparentato con la commedia). Su tutto domina la Fortuna: ad essa si deve, di regola, lo scioglimento felice, immancabile, come sappiamo, in un genere che ha la funzione di rasserenare il pubblico, trasmettendogli un messaggio ottimistico e consolatorio, facendolo evadere, sia pure solo per breve tempo, in una dimensione in cui (per esprimerci con termini desunti dalla psicanalisi) il principio di piacere trionfa sul principio di realtà.

Ma la commedia menandrea convoglia anche un chiaro, pur se spesso implicito, messaggio morale: il lieto fine appare come la meritata ricompensa di comportamenti ispirati alla ragionevolezza, al senso della misura, ai buoni sentimenti; al di là dei casi fortuiti, che non dipendono dall'uomo, e nonostante gli inevitabili errori, in cui chiunque può incorrere, le difficoltà si superano - dice o suggerisce il commediografo -, i contrasti si appianano e

l'armonia familiare viene ricomposta, se ciascuno è disposto a riconoscere i propri limiti, ad ammettere i propri torti e a dimostrare comprensione e indulgenza verso le debolezze e le colpe altrui: la vita può essere più piacevole e serena grazie alla «filantropia» (= disposizione benevola verso il prossimo), all'amicizia, alla solidarietà e alla tolleranza reciproche. Coerentemente con l'intento moralistico ed edificante, la comicità menandrea è misurata e pacata, non oltrepassa mai i limiti della decenza e del buon gusto. All'aggressività graffiante e corrosiva, alla violenza verbale della commedia antica subentrano un umorismo sorridente e mai volgare, l'arguzia bonaria, l'ironia sottile.

I personaggi

Per quanto riguarda i personaggi, essi sono il risultato di un processo di tipizzazione iniziato già con l'archàia e che porta al formarsi di caratteri convenzionali, dotati di tratti costanti (che Menandro peraltro interpreta con duttilità e con spiccata tendenza all'approfondimento psicologico): il vecchio padre severo e attaccato al denaro; il giovane perdutamente innamorato e sprovveduto, oppure scapestrato e senza mezzi, e dunque sempre bisognoso dell'aiuto di amici comprensivi e di servi astuti; la cortigiana avida e sfacciata, capace però anche di buoni sentimenti e di generosità; il soldato rozzo, prepotente e spaccone; lo schiavo pigro e pauroso, ma al tempo stesso intelligente e scaltro, che trama ai danni del padrone vecchio per aiutare il padroncino; il lenone empio e crudele; oltre a vere e proprie «macchiette» con funzione esclusivamente comica, come il cuoco spavaldo e grasso, o il parassita adulatore e ingordo.

Differenze rispetto alla commedia antica

Rispetto all'archàia, gli intrecci sono costruiti con maggior cura e con maggior preoccupazione per la verosimiglianza. Scompaiono gli elementi fantastici, paradossali, surreali, che abbondavano in Aristofane (dove, per esempio, il coro di alcune commedie è costituito da vespe, uccelli, rane, nuvole). La commedia di Menandro è definita dagli antichi imitazione perfetta della vita comune. Non è certo una definizione da prendere alla lettera. Anche nella commedia nuova permane una serie di convenzioni tipicamente teatrali, impensabili al di fuori della finzione scenica e dello speciale rapporto che s'instaura fra il palcoscenico e gli spettatori: i monologhi, le battute «a parte» (che un personaggio pronuncia ad alta voce senza essere sentito dagli altri personaggi presenti sulla scena), l'apostrofe rivolta direttamente al pubblico specialmente - ma non soltanto - nei prologhi e negli epiloghi, ecc. Ma è evidente l'aspirazione alla verosimiglianza, oltre che nello stile pianamente colloquiale, anche nella ricerca della naturalezza sul piano della caratterizzazione psicologica, e della coerenza su quello della costruzione ed articolazione dell'intreccio.

Nella stessa direzione porta la drastica riduzione, fino all'eliminazione quasi totale, dell'elemento lirico-musicale, legato in Aristofane soprattutto alla presenza del coro. Quest'ultimo, nella *néa*, praticamente scompare; i canti corali - che erano nella commedia antica le parti più impegnate ideologicamente, più esplicitamente e scopertamente politiche - si trasformano in semplici intermezzi (o interludi) fra un atto e l'altro, puri riempitivi senza rapporto con l'azione scenica (tanto che il testo dei canti corali non viene neppure riportato dai papiri che conservano le commedie menandree). Il metro di gran lunga dominante è il trimetro

giambico, cioè il verso tipicamente dialogico, proprio delle parti semplicemente recitate, senza accompagnamento musicale.

La commedia latina arcaica

Alla commedia nuova greca si collega direttamente la commedia latina, detta palliata perché l'ambientazione greca risalente ai modelli, e mantenuta dai poeti latini, comportava che gli attori indossassero il «pallio», un abito greco.

La palliata nasce con Livio Andronico, il quale mise in scena, durante i ludi Romani dell'anno 240 a. C. (data tradizionale d'inizio della letteratura latina), uno o più drammi, forse una tragedia e una commedia, tratti da originali greci. I frammenti troppo scarsi delle commedie di Andronico c'impediscono di valutare come il poeta latino abbia ri-elaborato i modelli; si può supporre tuttavia che egli applicasse anche ai testi drammatici quella tecnica della traduzione artistica, sostanzialmente fedele all'originale ma non letterale, che adottò per la sua versione dell'Odissea.

Anche Nevio (attivo sulle scene romane dal 235 al 200 circa) utilizzò certamente modelli greci, ma, per quanto possiamo giudicare dai frammenti, li rielaborò assai liberamente. Fu il primo poeta latino a fare uso della «contaminazione», cioè a inserire nel modello principale una o più scene tratte da altre commedie greche, dello stesso o di altri autori. Pare inoltre che Nevio abbia caratterizzato il suo teatro comico in senso spiccatamente brillante, giocoso, buffonesco ed anche licenzioso, attingendo alla tradizione indigena della farsa popolare italica; e che abbia dato spazio ad allusioni e riferimenti all'attualità politica (quasi assenti nei modelli della *néa*).

Non sembra peraltro probabile che Nevio sia stato l'iniziatore della togata, cioè della commedia ambientata a Roma (invece che in Grecia), come hanno supposto alcuni studiosi in base agli accenni a luoghi e costumi italici presenti in alcuni frammenti, e anche in base al fatto che parte dei titoli tramandati sono latini {Ariólus, Carbonado, Corollario, ecc.) e non greci (cioè costituiti da parole greche traslitterate in latino, come avviene per altri titoli neviani come Colax, Guminasticus, ecc.). Smentisce tale supposizione il confronto con Plauto, le cui commedie contengono numerosi riferimenti a Roma e all'Italia, inseriti volutamente in contesti apparentemente incongrui per trarne effetti di sorpresa e di divertimento; esse inoltre sono tutte «palliate», cioè ambientate in città greche, pur avendo tutte titoli latini.

Plauto

Plauto (255 circa -184 a. C.) è il primo commediografo latino di cui leggiamo opere complete. Le venti commedie conservate derivano da originali appartenenti all'ambito della commedia nuova; in particolare si conosce con sicurezza l'autore del modello di una decina di commedie, tratte da opere di Menandro, Filemone, Difilo, i massimi esponenti della *néa*.

È evidente da molti indizi la grande libertà con cui Plauto ha modificato i testi greci per adattarli al pubblico romano, accogliendo in abbondanza elementi propri della tradizione popolare italica, specialmente della farsa atellana, caratterizzata da una comicità buffonesca ed anche grossolana. Plauto fa confluire questi elementi popoleschi nelle strutture

della *néa*, di cui conserva i personaggi e gli intrecci (facendo anch'egli uso della *contaminatio*), e crea con arte raffinatissima — pur nell'apparente rozzezza di certi spunti comici d'immediata presa sul vasto pubblico - opere di straordinaria vitalità e ricchezza stilistica ed espressiva.

Alla tradizione indigena sembra da attribuire anche un'altra caratteristica del teatro plautino che lo differenzia dalla *néa* (o almeno da Menandro, l'unico autore della commedia nuova che conosciamo bene): l'importanza della musica, attestata dall'abbondanza delle parti scritte in metri «lirici», che venivano cantate con l'accompagnamento del flauto.

La commedia plautina non è realistica, com'era quella menandrea (considerata dagli antichi, come abbiamo già accennato, perfetta imitazione della vita quotidiana) e come vorrà poi essere quella di Terenzio che, sia pur sempre nei limiti della convenzionalità propria di ogni spettacolo teatrale, punterà sulla coerenza dell'azione e sulla verosimiglianza delle situazioni e dei caratteri. Il teatro di Plauto, al contrario, è il luogo della fantasia che si sbriglia liberamente, dell'evasione, del gioco, della festa come allegra sospensione e rovesciamento scherzoso della vita reale; in essa dominano e trionfano l'inverosimile, il paradossale, l'eccessivo, il caricaturale, il grottesco.

Cecilio e Terenzio

L'enorme successo che arrise alla produzione plautina lasciò nell'ombra altri autori di commedie a lui contemporanei o di poco posteriori. Dopo la sua morte si affermò Cecilio Stazio che, a quanto risulta dai frammenti, si mantenne sulla linea seguita da Plauto per quanto riguarda la ricerca di una comicità più esplicita e più corposa rispetto a quella di Menandro (da lui scelto come modello preferito), ma fu più fedele agli originali greci nella condotta delle trame e nel tono moralistico e sentenzioso.

A Cecilio successe sulle scene romane, negli anni dal 166 al 160 a.C., Terenzio, di cui si è conservata l'intera produzione, costituita da sei commedie. Anche Terenzio predilige Menandro (autore degli originali di quattro commedie su sei); anch'egli adotta il procedimento della «contaminazione»; ma segue i modelli molto più fedelmente rispetto a Plauto, e si propone, come Menandro, non soltanto di divertire il pubblico, ma anche e soprattutto di educarlo e di elevarlo culturalmente e moralmente. L'accurata costruzione degli intrecci, il rispetto della verosimiglianza, lo stile pianamente colloquiale e 'naturale', l'approfondimento della psicologia dei personaggi, l'atteggiamento pensoso e riflessivo, sono tutti elementi funzionali alla trasmissione di un messaggio morale che corrisponde ad una visione della vita innovatrice rispetto alla mentalità romana tradizionale, più aperta e libera, specialmente nel campo dell'educazione dei giovani e dei rapporti fra padri e figli.

Si riscontra in Terenzio un processo di astrazione iniziato già con Menandro, per cui la commedia tende non tanto a rispecchiare un determinato ambiente storico e sociale, rappresentandone la vita quotidiana nei suoi aspetti specifici e caratteristici, quanto a delineare situazioni e personaggi esemplari e a dibattere problemi d'interesse generale e universale, come sono appunto quelli attinenti alle relazioni personali e ai conflitti psicologici all'interno della famiglia.

La commedia togata

Temi analoghi erano al centro di un sottogenere comico che si sviluppò parallelamente alla palliata ed ebbe il suo principale esponente in un autore, Lucio Afranio, vissuto poco dopo Terenzio (seconda metà del II secolo a.C): la commedia togata, così chiamata per l'ambientazione italica e il conseguente uso della toga (l'abito nazionale romano) da parte degli attori. Si trattò presumibilmente (ma la documentazione superstite è molto scarsa) di un tentativo di rinnovare un genere letterario d'imitazione greca ormai ampiamente sfruttato, portando sulla scena squarci di vita romana; ma le trame e gli schemi, a quanto pare, rimasero quelli della *néa*, tant'è vero che il modello più seguito dallo stesso Afranio fu ancora e sempre Menandro.

L'atellana letteraria

Altro tentativo di ridare nuova vita al genere comico, di cui dopo Terenzio era iniziato l'irreversibile declino, fu l'effimera rinascita dell'atellana, la farsa popolare italica d'origine osca, che aveva come protagonisti maschere fisse (Macco, Pappo, Dossenno, ecc.); essa fu riproposta in forma letteraria nei primi decenni del I secolo a. C. da Novio e da Pomponio. Questi stessi autori ripresero anche il filone comico della parodia mitologica, presente in Grecia fin dalle origini della commedia, specialmente nella farsa dorica di Epicarmo di Siracusa, poi molto sfruttata dalla commedia di mezzo e di cui si conserva un brillantissimo esempio nell'*Anfitrione* plautino.

Il mimo

Tuttavia, pur puntando su effetti di comicità grossolana ed anche volgare, Novio e Pomponio non riuscirono a vincere la concorrenza di un tipo di spettacolo che in età tardorepubblicana ed imperiale soppiantò la commedia, causandone il tramonto definitivo: il mimo, che rappresentava realisticamente, e senza maschera, quadri e momenti di vita quotidiana in brevi scene staccate, alternate a balletti e a canzoni (come nel moderno varietà). Il mimo conquistò i favori del vasto pubblico in quanto spettacolo di puro divertimento ed evasione, per giunta assai licenzioso e reso più piccante dalla presenza sulla scena di attrici che impersonavano i ruoli femminili (che nella commedia erano invece sostenuti da attori vestiti da donne).

Il mimo aveva anch'esso dietro di sé una lunga tradizione: fin dal V secolo a.C. Sòfrone (anch'egli di Siracusa, come Epicarmo) aveva dato forma artistica a quelle che in precedenza erano improvvisazioni farsesche basate sull'imitazione della realtà (la parola greca *mimos* significa appunto «imitatore»). I mimi di Sofrone, che furono assai apprezzati ed amati da Platone, erano scritti in prosa ritmica. I più celebri autori latini di mimi scrissero invece in versi drammatici (usando specialmente il senario giambico, cioè il verso più comune anche nella commedia); essi furono Decimo Laberio e Publilio Siro, vissuti nell'età di Cesare, quando il mimo (già presente sulle scene romane almeno dai tempi della seconda guerra punica) giunse al culmine della popolarità e del successo.

Il pantomimo

In età augustea (nell'anno 22 a. C. secondo le fonti antiche) fu importato a Roma dalla Grecia un altro tipo di spettacolo, il pantomimo, che sotto l'impero eguagliò e superò la fortuna del mimo, suscitando entusiasmi a tutti i livelli, dagli strati sociali più bassi fino agli stessi imperatori (sappiamo che Caligola e Nerone si esibirono personalmente come pantomimi): si trattava di azioni ispirate per lo più al mito, mimate, senza parole, da attori che erano anche e soprattutto abili danzatori e che venivano accompagnati nelle loro esibizioni da un'orchestra, composta di vari strumenti, e da un coro. Il pantomimo esaltava il virtuosismo degli interpreti, acclamati e idolatrati come «divi»; inoltre conquistava le platee con la sua spiccata licenziosità.

Declino della commedia

Nell'età di Augusto e nei secoli successivi qualche scrittore si cimentò ancora nella composizione di commedie, sia palliate sia togate; anzi, un grammatico liberto di Mecenate, Gaio Melisso, aggiunse agli altri due un nuovo sottogenere, la trabeata, di cui erano protagonisti personaggi del ceto equestre, ragion per cui gli attori indossavano la trabéa, il mantello dei cavalieri. Ma si trattò di operazioni puramente letterarie, tentativi di recupero dotto di un genere teatrale ormai esaurito. È assai probabile che le commedie composte in età imperiale (tutte perdute) non fossero destinate al teatro vero e proprio, ma all'esecuzione negli auditorio, le sale di lettura in cui le opere letterarie venivano lette dinanzi ad un pubblico colto e selezionato.

Certamente composto per la lettura in una ristretta cerchia di amici e non per la rappresentazione è un curioso esemplare di commedia scritto in Gallia all'inizio del V secolo d.C., che costituisce l'unico testo comico pervenutoci intero, oltre alle opere di Plauto e di Terenzio: l'anonimo *Querolus sive Aulularia*. Esso si rifà nel titolo e nei personaggi all'*Aulularia* plautina, ma presenta caratteri molto diversi da quelli della commedia classica sia nella forma (non è in versi, ma in prosa ritmica), sia nei contenuti, che rispecchiano la situazione sociale e culturale dell'epoca e dell'ambiente (l'aristocrazia provinciale) in cui l'opera è sorta.

Cenni sulla prosecuzione del genere nelle letterature medievale e moderna

Le commedie di Terenzio, comprese nei programmi scolastici fin dall'antichità, continuarono ad essere lette durante tutto il Medioevo sia per i pregi della lingua e dello stile (assai più semplici e regolari rispetto a Plauto), sia per il loro carattere educativo e moralmente positivo. Esse diedero luogo ad imitazioni, in testi tuttavia destinati alla lettura e non alle scene, per l'eclisse, in età medievale, del teatro di tipo tradizionale, sostituito da varie forme di sacre rappresentazioni. Nel X secolo una monaca di Gandersheim (nella Germania nordoccidentale), di nome Rosvita, scrisse sei drammi in latino, in prosa rimata, ispirati al desiderio di contrapporre agli argomenti e ai personaggi di Terenzio (pur scelto e seguito come modello) vicende e figure esemplari ed edificanti (specialmente di vergini e di martiri).

Da Terenzio, ma anche da Plauto e da Ovidio deriva la commedia latina elegiaca fiorita in Francia nel XII secolo: si tratta di drammi in distici elegiaci, evidentemente destinati alla

lettura, anche perché alternano parti dialogate ad altre narrative: ricordiamo il Geta o Amphitryon e VAulularia di Vitale di Blois.

Le commedie di Plauto e di Terenzio furono riportate sulle scene in età rinascimentale, sia in latino sia in traduzione italiana; e furono poi riprese, rielaborate e imitate innumerevoli volte, esercitando un enorme influsso su tutto il teatro comico moderno almeno fino al Settecento.

Fra le prime commedie d'imitazione classica, nate negli ambienti delle corti italiane, ricordiamo la Cassarla (1508) e i Suppositi (1509) di Ludovico Ariosto, la Calandrla del Bibbiena (1513), la Clizia di Niccolò Machiavelli (1525). Vistosa e voluta è in questi testi (e in molti altri successivi) la derivazione plautina e terenziana, negli intrecci complicati, nei personaggi stereotipati, nelle situazioni comiche (per esempio, nella Calandrla, il tema dei simillimi, attinto ai Menaechmi di Plauto, o, nella Clizia, la beffa delle «nozze maschie» ripresa dalla Casina plautina, ecc.), nello spazio notevole dato a scene farsesche e buffonesche. Tuttavia negli schemi convenzionali viene calata la realtà contemporanea di cui la commedia, secondo la sua più genuina e caratteristica vocazione, tende a farsi rispecchiamento giocoso e burlesco, talora anche polemico e satirico.

Sensibile è inoltre, nelle opere che abbiamo citato, l'influsso di un'altra importante matrice del teatro comico rinascimentale, la novellistica medievale (influsso particolarmente evidente nell'altra commedia del Machiavelli, la Mandragola, che si può considerare il capolavoro del genere comico nel Cinquecento italiano).

Anche la Commedia dell'Arte, che sorse in Italia verso la metà del Cinquecento, fu influenzata in misura notevolissima dai classici, sia pure indirettamente, ossia per il tramite della commedia letteraria, da cui riprese trame, spunti, motivi, personaggi, intrecciandoli liberamente con elementi attinti al teatro popolare. Anche e soprattutto attraverso la Commedia dell'Arte - che si diffuse in tutta Europa, riscuotendo ovunque straordinario successo - Plauto e Terenzio continuarono ad esercitare il loro influsso sul teatro comico moderno, sia sul versante della commedia d'intreccio (o d'intrigo), sia su quello della commedia di carattere (nonché nell'ambito di quel vitalissimo filone del teatro comico che è costituito dall'opera buffa).

Pur nella varietà multiforme degli esiti nelle diverse epoche e nelle diverse letterature, il genere comico conserva nel corso dei secoli alcuni tratti fondamentali già presenti nei due autori latini e risalenti, in ultima analisi, alla commedia nuova greca:

- la complicazione avventurosa e romanzesca delle trame, ricche di peripezie, equivoci, inganni e beffe, scambi di persona, travestimenti, riconoscimenti, senza preoccupazioni di verosimiglianza, ma con la ricerca di effetti di sospensione e di sorpresa;
- il rilievo centrale dato di regola al tema dell'amore, per cui la vicenda ruota quasi sempre intorno alla storia di uno o di più amori ostacolati e alla fine felicemente realizzati nel matrimonio; si nota in particolare la frequenza con cui ricorre la doppia coppia d'innamorati, tipica del teatro terenziano;
- la tipizzazione, ora più ora meno marcata, dei personaggi, che restano in gran parte gli stessi: il giovane innamorato languido e sospirioso, il padre burbero, il vecchio avaro, il misantropo, il servo insolente e scaltro, l'amico intraprendente e talora rivale in amore, il soldato smargiasso e sciocco, il medico ciarlatano, ecc.

- le implicazioni morali o moralistiche più o meno accentuate; esse diventano centrali nella cosiddetta «commedia a tesi», di cui già Menandro e Terenzio si possono considerare, almeno in alcuni casi, rappresentanti;

- convenzioni sceniche come i monologhi, gli «a parte», le scene di origliamento, ecc.

Per quanto riguarda invece gli ingredienti farseschi e buffoneschi (scambi d'insulti, bastonature, danze grottesche, lazzi scurrili, ecc.), essi derivano non soltanto e non tanto dalla commedia antica (in Terenzio sono quasi assenti) quanto piuttosto da una tradizione ininterrotta di teatro popolare a cui già attingeva, attraverso la farsa italiana, Plauto, modello canonico e campione insuperato di questo tipo di comicità 'bassa' ma sempre attuale, in quanto fa leva su meccanismi e reazioni psicologiche elementari, e proprio per questo è sfruttata dal teatro comico di ogni tempo.

Queste caratteristiche generali sono presenti anche in moltissime commedie che non si riallacciano direttamente e specificamente a modelli classici: basti ricordare, per quanto riguarda i personaggi, gli innumerevoli servi scaltri come Arlecchino, Truffaldino, Scapino, o lo stesso Figaro, tutti imparentati in vario modo con i servi plautini; o i vari Capitani Fracassa, Spaventa, Matamoros, ecc., che hanno nel *Miles gloriosus* il loro prototipo; per quanto riguarda le situazioni, il fortunatissimo tema dei simulimi che si ritrova, per esempio, nella *Commedia degli errori* e nella *Dodicesima notte* di Shakespeare, nei *Due gemelli veneziani* di Carlo Goldoni, ecc..

Vi furono però anche numerose riprese, imitazioni e rielaborazioni degli originali latini: ci limitiamo a citare un capolavoro, *L'avaro* di Molière, che ha derivato dall'*Aulularia* di Plauto il carattere del protagonista, le linee generali della trama e anche singole scene. Lo stesso Molière fu autore di un *Anfitrione* ispirato all'omonimo modello plautino (già più volte imitato in precedenza da autori italiani, francesi, spagnoli, portoghesi e tedeschi), al cui successo si deve l'uso antonomastico dei nomi dei protagonisti, *Anfitrione* e *Sosia*, tuttora diffuso. La straordinaria fortuna di questo testo plautino è indicata significativamente dal titolo *Anfitrione 38* che Jean Giraudoux ha dato ad una sua commedia del 1929 riferendosi al numero dei rifacimenti anteriori, a lui noti, dell'opera di Plauto.