

GABRIELLA CAPOZZA

*Le città e la Commedia dell'Arte*

In

*Le forme del comico*

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

[http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1164](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164) [data consultazione: gg/mm/aaaa]

GABRIELLA CAPOZZA

*Le città e la Commedia dell'Arte*

*Stretto è il legame tra Commedia dell'Arte e "città". La condizione di "viaggiatore" del comico dell'Arte diviene elemento genetico di un teatro che si definisce in un rapporto diretto con un pubblico sempre nuovo e che spesso parla una lingua straniera. L'arte di questi comici, costruendosi in un confronto continuo con città, culture e costumi diversi, diviene arte dell'arricchimento, della contaminazione, del pastiche linguistico, della gestualità preponderante, della sobrietà delle attrezzature e degli apparati scenici a favore della centralità dell'attore, protagonista assoluto della scena. Emblematico l'Arlecchino del mantovano Tristano Martinelli che, nato dalla matrice dell'originario zanni bergamasco e definitosi attraverso peregrinazioni, diviene personaggio cosmopolita che, passando attraverso città italiane e valicando i confini alpini, approda a Parigi dove assume quell'originale e inconfondibile volto che ha attraversato la storia, rendendolo una maschera-simbolo della Commedia dell'Arte. L'arte teatrale, attraverso il lavoro di questi comici, si afferma quale "sistema" autonomo e indipendente dalla letteratura.*

Il corposo e assai originale sistema teatrale della Commedia dell'Arte, che ha fatto della dimensione itinerante e cosmopolita una delle sue cifre connotative, appare non assimilabile ad un preciso luogo e spazio geografico, quanto piuttosto ai tanti luoghi della sua storia che hanno contribuito, in maniera più o meno rilevante, a definirne caratteri e peculiarità<sup>1</sup>. In tal senso, la componente del "viaggio" e dei continui spostamenti degli attori da un luogo all'altro non ha rappresentato per quel teatro un elemento accessorio e marginale ma, al contrario, sostanziale, proprio perché ha contribuito a fissarne strutture e tendenze. Così, un teatro nato in Italia da attori italiani è divenuto nel tempo una realtà di respiro transnazionale ed europeo.

Al 1545, come è noto, risale la formazione di quella famosa «fraternal compagnia» destinata a determinare la nascita del teatro moderno e a segnare uno spartiacque con il teatro precedente: quei comici, divenuti attori professionisti e legati tra loro da vincoli contrattuali, realizzano i propri guadagni attraverso le *performances* teatrali, considerate vere e proprie prestazioni lavorative. La Commedia dell'Arte entra a far parte di una «economia di mercato» rivelandosi, da subito, un fenomeno artistico-culturale tutt'altro che monolitico e omogeneo quanto, piuttosto, estremamente variegato e multiforme.

La Commedia dell'Arte, difatti, si è forgiata nel suo continuo divenire proprio attraverso l'incontro con le tante città e i tanti pubblici con i quali si è dovuta relazionare, in ordine a lingua, costumi, tradizioni, gusti, facendo, così, della "adattabilità" uno degli elementi caratterizzanti la propria storia. Tutto ciò ha sancito l'autonomia e l'unicità dell'arte teatrale, quale "sistema artistico" indipendente dalla letteratura, proprio per quel suo essere fondato sull'estemporaneità del momento e non sulla fissità della parola scritta, creata nella dimensione privata dell'autore e finalizzata al solo atto della "lettura".

Nell'elaborare i loro testi recitativi, i comici dell'Arte si rifanno al patrimonio della tradizione letteraria come a una sorta di enorme serbatoio a cui poter attingere liberamente, con quella disinvoltura che è propria dell'oralità, una grande varietà di testi per poi contaminarli, mescolarli e rielaborarli in originali *pastiches*, tesi a raggiungere quell'efficacia comunicativa, tenacemente

---

<sup>1</sup> SIRO FERRONE nel testo *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014 mette in evidenza come la condizione dei comici dell'Arte, diffusi su un territorio europeo e organizzati in compagnie, fosse quella di veri e propri "migranti" e "viaggiatori".

perseguita dagli uomini di teatro e che risulta essere svincolata da qualsiasi canone, legge o distinzione già data o aprioristicamente fissata. Sono, difatti, soltanto l'uso, l'esperienza e il continuo confronto con il pubblico a determinare il "farsi" di ogni spettacolo.

L'uso e la pratica, come ebbe a dire Flaminio Scala, per bocca del Comico nel primo prologo della commedia *Il finto marito*, sono gli elementi da cui deve lasciarsi guidare un autore mosso dal desiderio di dar vita ad un'opera destinata alla messa in scena.

«Chi può sapere meglio i precetti dell'arte che i comici stessi, che ogni giorno gli mettono in pratica esercitandola, e però gl'imparano dall'uso? [...] L'esperienza fa l'arte, perché molti atti reiterati fanno la regola, e se i precetti da essa si cavano, adunque da tali azioni si viene a pigliar la vera norma, sì che il comico può dar regola a' compositori di commedie, ma non già quegli a questi»<sup>2</sup>.

Un'arte, quella difesa dal Comico, differente dalla "bella scrittura" vantata dal Forestiero, un'arte plasmata e forgiata dalla mano dell'esperienza e dalle ragioni intrinseche alla rappresentazione sul palcoscenico che pure si rifà alla letteratura, ma per piegarla e ricondurla alle proprie ragioni ed esigenze specifiche.

Un "fare teatro", quello dei comici dell'Arte, che si colora di multiculturalità, laddove la condizione "itinerante" di città in città su un ampio territorio, prima nazionale e poi europeo, diviene per quegli attori una sorta di tratto distintivo, croce e insieme delizia del loro destino.

Una multiculturalità legata all'ampia diffusione geografica di quel teatro, ma una multiculturalità che è anche condizione genetica di un'arte che si fonda, sin dal suo primo apparire, su maschere appartenenti ai tanti contesti geografici della nostra penisola. Così, soltanto per fare alcuni esempi, si pensi al Pulcinella di Napoli, al Graziano di Bologna, al Pantalone di Venezia, agli Innamorati di lingua toscana. D'altronde il nucleo originario stesso della Commedia dell'Arte, e motore di tutte le scene comiche, è costituito proprio dalla coppia contrastiva Magnifico-Zanni, in cui lo zotico, villano, povero e robusto zanni è bergamasco, mentre il colto, distinto, avaro e cagionevole Magnifico è veneziano<sup>3</sup>.

Così, il teatro dei comici dell'Arte, espressione della caratterizzazione multi-etnica del territorio in cui è nato, varca i nostri confini per incontrare pubblici europei e diventare "cosmopolita". Difatti, se quel teatro non ha più come fine una dimensione esclusivamente estetica, ma anche economica, allora ambirà a pubblici sempre nuovi, disposti a pagare un biglietto per assistere, nelle «stanze», a quegli spettacoli<sup>4</sup>. E se uno dei motivi della diffusione di quell'arte su un territorio europeo risiede proprio nella continua ricerca di spettatori al fine di incrementare i guadagni, non meno importante, al riguardo, risulta essere quel profondo «anelito di libertà», ben sottolineato da Siro Ferrone, che anima quegli attori e li spinge a proiettarsi verso l'ignoto e l'imprevedibilità degli eventi. Tutto ciò, naturalmente, a fronte di una vita errabonda, al contempo affascinante e faticosa, caratterizzata da continui spostamenti e peregrinazioni e, per questo, definita da Flaminio Scala un «moto perpetuo»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> FLAMINIO SCALA, *Prologo della commedia del «Finto marito»*, in FERRUCCIO MAROTTI-GIOVANNA ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991, 2 voll., II: *La professione del teatro*, pp. 59-60.

<sup>3</sup> Cfr. MARIO APOLLONIO, *Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 193-220.

<sup>4</sup> Cfr. FERDINANDO TAVIANI, *L'ingresso della Commedia dell'Arte nella cultura del Cinquecento*, in *Il teatro italiano nel Rinascimento*, a cura di Fabrizio Cruciani e Daniele Seragnoli, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 319-345.

<sup>5</sup> Cfr. FLAMINIO SCALA, *A Giovanni de' Medici* (lettera), in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, G.B. Andreini, N. Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, edizione diretta da Siro Ferrone, a cura di Claudia

Da non tralasciare, inoltre, in relazione alla condizione di “girovaghi” di quei comici, l’azione portata avanti da una certa cultura controriformistica che, secondo l’ottica del Concilio Tridentino, riconosce quel teatro come irriverente, sconcio, «diabolico», contribuendo, in tal modo, ad una sorta di emigrazione di quegli attori in tutt’Europa. Eloquenti, a tal riguardo, le esortazioni del cardinal Borromeo a disertare gli spettacoli dei comici dell’Arte perché diabolici e immorali:

«In questa città [...] frequentemente si recitano le commedie, e gli istrioni, uomini indegni quant’altri mai, mascherati, prendono nelle reti del diavolo gran numero di incauti giovani. [...] o figli, [...] vi prego, state lontani da queste scene, fuggite questo genere di spettacoli come cappi e lacci dei demoni»<sup>6</sup>.

Un’arte pericolosa anche perché, essendo priva di testi scritti distesi, se non di esigui canovacci, si sottrae a qualunque tipo di controllo preventivo. Un teatro, dunque, che la Controriforma avrebbe potuto accettare se, come dice Ottonelli, i comici vi avessero applicato quella «fruttuosa moralità» capace di eliminare quanto di osceno e indecente caratterizzava quegli spettacoli<sup>7</sup>. Una pretesa inaccettabile, quella accampata da Ottonelli, in quanto cancellare in quel teatro l’elemento dell’irriverenza e della sconcezza avrebbe significato snaturarlo della sua cifra stilistica connotativa, proprio quella, tra l’altro, che più di ogni altra sapeva intrigare e conquistare un pubblico sempre più ammalato e rapito.

Ciò che è al fondo di quel teatro e che irrita la Chiesa è il suo particolare punto di vista legato alla materialità dell’esistenza e ai piaceri della vita, del tutto sganciato da visioni moralistiche o religiose e profondamente irriverente verso le dimensioni dell’aldilà o dell’inferno, guardate con il fare giocoso dello sberleffo, privo di qualunque atteggiamento timoroso e reverenziale.

Come non ricordare, al proposito, i comici e bizzarri viaggi di Arlecchino negli inferi al cospetto di Plutone, caratterizzati da risate, scherzi e capriole<sup>8</sup>?

Non meno diabolica, per la Chiesa, risulta la presenza della donna in carne e ossa sul palcoscenico che, oltre a dimostrare grande valore attoriale e recitativo, si impone sulla scena con tutta la sua carica di femminilità e seduzione. Il primo contratto, di cui abbiamo traccia, che attesta la presenza della donna in una Compagnia di comici è quello stilato a Roma nel 1564, riportante il nome dell’attrice Lucrezia da Siena<sup>9</sup>. L’ingresso della donna in palcoscenico segna una vera e propria svolta epocale sancendo la nascita di un mestiere al femminile e, dunque, di una qualche forma di autonomia della donna da vincoli di subordinazione e protezione.

I comici, riuniti in compagnie, affrontano continui viaggi e spostamenti per dar vita ai loro accattivanti e travolgenti spettacoli: abbiamo testimonianze di vere e proprie tournées e spettacoli, dalla seconda metà del Cinquecento sino alla seconda metà del Settecento, in Spagna, Inghilterra, in Russia, in Francia, in città quali Linz, Vienna, Pressburg, Praga, Danzica.

Burattelli, Domenica Landolfi, Anna Zinanni, Milano, Casa Editrice Le Lettere, 1993, 2 voll., I, lettera 49, p. 518.

<sup>6</sup> CARLO BORROMEIO, *Dalle Omelie recitate il 17 luglio 1583*, in FERDINANDO TAVIANI, *La commedia dell’Arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991, 2 voll., I: *La fascinazione del teatro*, p. 33.

<sup>7</sup> Cfr. GIOVANNI DOMENICO OTTONELLI, *Della Christiana Moderatione del Theatro*, “ivi”, p. 345.

<sup>8</sup> Emblematico, al proposito, risulta il *pamphlet* del 1585, che pone Arlecchino negli inferi, scritto da un poetaastro francese invidioso del successo riscosso da Tristano Martinelli a Parigi e teso a screditare l’attore agli occhi dei lettori. In realtà, un inconsapevole elogio delle doti comiche e acrobatiche di Martinelli. Il Testo è riportato in DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, Roma, Bulzoni, 1997, 2 Voll., II: *Lo scenario di Domenico Biancolelli*, pp. 389-396.

<sup>9</sup> Cfr. EMILIO RE, *Commedianti a Roma nel secolo XVI*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXIII, 1914, pp. 291-300.

Prima di varcare le Alpi i nostri attori, sul finire del Cinquecento, si sono già dispiegati sul vasto territorio della nostra penisola recitando a Firenze, Venezia, Mantova, Milano, Bologna, Genova, Napoli, Messina, Palermo e affermando, in tal modo, con forza e determinazione il proprio mestiere di “attore”.

Da subito appare evidente la natura ambivalente di quel teatro che sa ammaliare tanto il comune pubblico pagante adunato nelle “stanze”, quanto i regnanti e le aristocrazie raccolte in occasione di feste familiari. In tempi segnati da sospetti ed esclusioni, nonché da un clima di grande concorrenza e dalla difficoltà di riuscire a sopravvivere attraverso i soli introiti delle attività attoriali, contribuiscono non poco all’affermazione di quel teatro nel tessuto economico delle società le varie forme di supporto e “sponsorizzazione” elargite da vari signori e protettori su un territorio italiano ed europeo. Così, una sempre maggiore fama e apprezzamento caratterizza quegli attori e quelle compagnie sia nelle corti che nelle “stanze”.

Nel 1572, ad esempio, la compagnia di Alberto Naselli, detto Ganassa, recita in Francia in occasione del matrimonio tra Margherita di Valois, sorella del re, ed Enrico di Navarra e in Italia nel 1570 a Ferrara durante la festa nuziale di Lucrezia d’Este. Naselli in Francia, così come accade per i più valenti attori italiani, riscuote un grande successo, al punto che una sentenza del Parlamento dello stesso anno vieta ai comici italiani di tenere spettacoli pubblici. La motivazione ufficiale è quella del costo troppo alto del biglietto ai danni degli spettatori, la vera motivazione risiede nella necessità di arginare il grande successo riscosso dagli attori italiani, a svantaggio dei teatranti francesi<sup>10</sup>.

Al 1574 risalgono le prime testimonianze della stessa compagnia nella penisola iberica, dove l’attore Alberto Naselli lavorerà per un decennio fino al 1584 con la moglie Barbara Flaminia. Anche qui la compagnia di Naselli riscuote un successo trionfale, recitando a Madrid, a Valladolid e a Siviglia, città, quest’ultima, in cui riceve dal Comune il premio come migliore spettacolo dell’anno e, contemporaneamente, dal Consiglio Municipale l’obbligo di tenere gli spettacoli soltanto la domenica e nei giorni festivi per evitare che gli abitanti della città, affascinati da quegli spettacoli, per assistervi, tralasciassero le proprie attività lavorative. L’attrattiva di quel teatro è tale da costringere il Consiglio Municipale ad intervenire con misure restrittive<sup>11</sup>.

In Spagna, accanto alla figura di Zan Ganassa, spicca quella dell’attore italiano Stefanelo Botarga, così come campeggia la famosa compagnia dei Confidenti, capeggiata da Drusiano Martinelli, fratello del famoso Tristano, creatore della maschera di Arlecchino.

In siffatto sistema itinerante di città in città si registra un’importante torsione della prospettiva attoriale verso le esigenze e le specificità dei diversi pubblici. Già nel nostro territorio il problema legato alla fruibilità dei dialetti parlati dalle diverse maschere porta lo stesso Andrea Perrucci nella sua *Arte rappresentativa*, ad avvertire che essi, spostandosi da una regione all’altra, vanno ripuliti dei tratti più etnificati. Così Perrucci, da teorico della Commedia dell’Arte, quale è, e in riferimento al dialetto del Dottore afferma che esso deve essere «perfetto bolognese, ma in città quali Napoli, Palermo, lontane da Bologna [...] bisogna moderarlo qualche poco, che s’accosti al toscano»<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. DELIA GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi*, cit., I: *Dall’inferno alla corte del Re Sole*, p. 136.

<sup>11</sup> Cfr. MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO, *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 67-68.

<sup>12</sup> ANDREA PERRUCCI, *Dell’arte rappresentativa premeditata e all’improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma ai predicatori, oratori, accademici e curiosi*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699, (edizione moderna, con Introduzione, Bibliografia e Cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Sansoni Antiquaria, 1961), pp. 198-199.

Così, all'interno di un ampio sistema plurilinguistico, si impone una sorta di sperimentalismo, in cui tra lingua della *mimesis*, esigenze concrete ed eccesso comico si definiscono lingue non reali ma piuttosto riadattate, eminentemente teatrali, infarcite di suoni onomatopeici, accumulazioni sinonimiche e sostenute da una gestualità enfatica, in nome di un teatro fisico e metalinguistico. Per quanto gli spettacoli di quei comici non fossero pedissequa trasposizione di testi scritti, ma "formazione viva" a partire da canovacci, risulta interessante esaminare taluni scritti per comprendere quali fossero le modalità e i meccanismi di costruzione stilistico-linguistica di parti recitative ad opera di attori che si trovavano a recitare in terre di lingua straniera.

Il doversi relazionare, difatti, a platee estere determinava la necessità di dar vita ad idiomi tagliati su quei pubblici e in grado di coinvolgerli in forme sinergiche di recitazione. Di qui, continue invenzioni, ibridazioni, contaminazioni, neologismi, fusioni dettate esclusivamente da esigenze di resa scenica e di efficacia comunicativa.

In un manoscritto del 1586, studiato e analizzato da María del Valle Ojeda Calvo, una sorta di zibaldone conservato nella Real Biblioteca di Madrid e, con ogni probabilità, scritto dall'attore veneto Abagaro Francesco Baldi, detto Stefanelo Botarga, della compagnia di Naselli, si rintraccia la compresenza di diverse lingue, quella italiana, quella latina, quella spagnola, giustapposte o mescolate fra loro e infarcite di inflessioni, espressioni e vocaboli veneti. Allo stesso tempo, come mette in luce la studiosa, numerose sono le fonti erudite presenti nel manoscritto: si passa da Ludovico Dolce a Giraldo Cinzio, da Ariosto a Cicerone a Hurtado de Mendoza. Tali fonti, rielaborate e contaminate, confluiscono in originali modalità dense di una *humus* popolare e concretissima fatta di proverbi, luoghi comuni, espressioni popolari, sentenze, in nome di quella trasversalità e mancanza di recinti predefiniti e nette distinzioni tra tipologie letterarie, generi, stili, proprie di quella libertà creativa che appartiene massimamente all'oralità e all'arte recitativa<sup>13</sup>.

Attraverso il manoscritto di Botarga è possibile toccare con mano come quei comici sapessero usare la tradizione in maniera antitradizionale e come attraverso miscele e contaminazioni continue considerassero la letteratura una sorta di patrimonio pubblico a cui attingere liberamente per dar vita a contaminazioni e rielaborazioni sempre nuove<sup>14</sup>. «A rigore i comici non rubano e non plagiano, perché dal loro punto di vista nessuno è proprietario dei propri o altrui enunciati. [...] essi considerano l'insieme della cultura (ivi compresa quella scritta) come un paradigma di proposizioni prefabbricate, che ognuno è autorizzato a assemblare come crede e secondo occasione: parte del discorso è per l'appunto *ars combinatoria*, i nuclei tematici e le relative espressioni sono disponibili, preesistenti, consolidati, basta raccogliarli»<sup>15</sup>.

Nel manoscritto si colgono adattamenti dell'italiano allo spagnolo, fusioni e mescolanze dettate dalle necessità di comunicazione con i pubblici spagnoli. Si rintracciano, da un punto di vista grafico, numerosi usi latini come, ad esempio, il gruppo *ti* in parole quali *amicitia*, segni italiani per indicare suoni spagnoli, come nel caso del gruppo consonantico *gn* al posto della *ñ*<sup>16</sup>.

Attraverso la convivenza di più lingue, più generi, più stili si dà vita ad un'arte nuova, moderna e cosmopolita che, rompendo i canoni della classicità e della tradizione, definisce se stessa proprio a

<sup>13</sup> L'analisi del manoscritto di Botarga, condotta da María Del Valle Ojeda Calvo, mette in evidenza come questi professionisti del teatro dessero vita a creazioni artistiche che apparivano veri e propri *pastiches*, sganciati da qualunque vincolo o canone, e, dunque, espressione di un'arte nuova e antitradizionale.

<sup>14</sup> In relazione all'abitudine di quei comici di miscelare brani tratti dal patrimonio letterario cfr. ROBERTO TESSARI, *La Commedia dell'Arte*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 188-190.

<sup>15</sup> AMBROGIO ARTONI, *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Genova, Costa & Nolan, 1996, p. 197.

<sup>16</sup> Cfr. MAR MARÍA DEL VALLE OJEDA CALVO, cit., p. 112.

partire dalle specificità e dalle precise esigenze di determinati contesti e pubblici. A titolo esemplificativo, si possono prendere in considerazione stralci del testo n. 209 del manoscritto, in cui si rintracciano parti in italiano con inserimenti di vocaboli spagnoli e parti in spagnolo con inserimenti di vocaboli italiani, il tutto infarcito di vocaboli veneti:

MAGNIFICO, ORFINIO, SIRENO, SFINGE

«Quàndo, dime, aquel hiso està advertida,  
qu'está tan sin piedad desesperado,  
que chiupe el sangre a quien l'han engendrado  
y a él su padre le quite la vida?»

Lei gli dà l'acqua de l'oblio et entra. Loro si partono per trovare le nimphe.

FLORI de haver smarita Delia. In questo:  
DELIA Si ralegrano<sup>17</sup>.

Testi, dunque, che, proprio perché tagliati sugli specifici pubblici che quei comici di volta in volta incontrano, forniscono una prova concreta e incontrovertibile di come l'arte teatrale sia un'arte autonoma e indipendente dalla letteratura, in quanto retta da leggi proprie e da specifiche regole.

Dario Fo nel suo *Manuale minimo* ci racconta che quei comici, pur di farsi capire in terre straniere, usavano esprimersi in *grammelot*, una sorta di lingua inventata che imitava il suono di questa o quella lingua, utilizzando un numero davvero esiguo di parole realmente esistenti, corrispondenti alle parole-chiave del discorso:

«*Grammelot* è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'Arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano *gramloto*. È una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso di un discorso. *Grammelot* significa, appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto»<sup>18</sup>.

Una invenzione necessaria, visto che quei comici, recitando in terre anche molto lontane, come nel caso del centro-Europa sia nelle “stanze” che nelle corti, non sempre padroneggiavano quelle lingue straniere. Si hanno testimonianze, difatti, di spettacoli tenuti da quei comici presso la corte di Baviera, le corti austriache degli Asburgo, in Boemia, in Polonia. Spicca una delle primissime Commedie dell'Arte tenute in Europa centrale nel 1568 presso la corte di Baviera in occasione della festa di nozze del principe Guglielmo, futuro Guglielmo V, con Renata von Lothringen, in cui si mette in scena uno scenario di Massimo Troiano, che è, peraltro, il primo documento di una rappresentazione all'improvviso<sup>19</sup>. Si tratta di uno spettacolo in cui primeggiano parti dedicate a lazzi vicine alle farse e in cui tra acrobazie e motti di spirito si esibisce l'archetipica coppia comica per eccellenza, costituita dal Magnifico e dallo Zanni.

Affreschi, commenti, lettere, relazioni, registrazioni di spese tra Cinque e Seicento rivelano un gran numero di spettacoli di comici italiani in molte città di area tedesca, segno della grande ammirazione dei principi tedeschi nei confronti dei teatranti italiani.

<sup>17</sup> Ivi, p. 563-564

<sup>18</sup> DARIO FO, *Manuale minimo dell'attore*, Milano, Mondadori, 1987, p. 81

<sup>19</sup> Per la lettura dello scenario in oggetto cfr. VITO PANDOLFI, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*. Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1988, 6 voll., II, pp. 79-83.

Abbiamo tracce di spettacoli tenuti a Linz, Vienna, Praga alle corti dell'imperatore Maximilian II e di Rudolf II<sup>20</sup>. Si hanno testimonianze di spettacoli di comici dell'Arte tenuti a Danzica e a Cracovia in occasione del matrimonio del re Sigismondo con Anna d'Asburgo nel 1592, in cui spiccano scene farsesche ad opera di attori italiani accompagnate da balli e musiche<sup>21</sup>.

Ritornando in terre a noi più vicine, memorabile appare in Francia il lavoro svolto da compagnie italiane di comici dell'Arte in un lasso temporale che va dalla seconda metà del Cinquecento alla fine del Settecento, segnato dal successo e da tratti di grande originalità. All'interno di questo ampio arco temporale si può cogliere una prima fase in cui, anche a causa di una non precisa conoscenza della lingua e dei costumi francesi da parte degli attori italiani, si privilegia un'arte metalinguistica, basata fortemente sulla gestualità e sulla mimica, caratterizzata da una predilezione per l'azione, per l'uso di dialetti italiani, di espressioni grottesche e di suoni onomatopeici. Una fase successiva, invece, caratterizzata da una maggiore conoscenza da parte degli attori di quei contesti e di quelle lingue, anche a seguito dell'inserimento di figli d'arte e di seconda generazione in quegli spettacoli come, ad esempio, nel caso dell'ingresso delle figlie di Biancolelli, Francesca e Caterina, negli spettacoli tenuti all'Hotel de Bourgogne, e in cui si coglie una sorta di "francesizzazione" e, insieme, un ridimensionato degli elementi legati all'improvvisazione, all'eccesso, all'irriverenza, alla gestualità, a favore di una recitazione premeditata, ed espressione di misura e decoro.

Durante la prima fase, quella che va dagli anni Settanta del Cinquecento ai primi trent'anni del Seicento, si impongono le famose compagnie dei Gelosi, degli Accesi, dei Confidenti, dei Fedeli che riscuotono un grandissimo successo. In tale panorama, emblematica appare la figura di Tristano Martinelli, il primo Arlecchino della storia, che a Parigi inventa una versione nuova e originale del tradizionale secondo zanni di matrice bergamasca.

Come dice Perrucci, difatti, nel suo manuale *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* gli zanni sono due, «chiamati Primo e Secondo Zanni. Il primo ha da essere astuto, pronto, faceto, arguto, che vaglia ad intricare, deludere, beffare, ed ingannare il mondo. [...] Il secondo servo [...] deve essere sciocco, balordo, infestato di maniera, che non sappia qual sia la destra, o la sinistra»<sup>22</sup>.

L'Arlecchino di Tristano Martinelli, secondo Zanni, valica i confini italiani e approda nella città di Parigi, dove condensa in sé i caratteri peculiari della più autentica Commedia dell'Arte, sancendo in un nesso indissolubile "parola" e "gesto". Utilizzando una lingua inesistente, se non piuttosto "ricreata", e facendo dell'irriverenza la propria cifra stilistica distintiva, dà vita ad un personaggio che appare nuovo e non assimilabile ad alcun modello preesistente.

È sufficiente ricordare la maniera originalissima di stare sul palcoscenico di Tristano Martinelli per toccare con mano quanta maestria comunicativa ci fosse in quei comici che sapevano fondere mirabilmente voce e gesto e fare del proprio corpo, attraverso un controllatissimo dominio del movimento, uno strumento eminentemente comunicativo capace di realizzare un coinvolgimento partecipativo del pubblico. La marcata gestualità di quei comici, sostenuta da una grande capacità tecnica, oltre a rispondere a scelte di tipo stilistico, rispondeva a esigenze di carattere comunicativo,

<sup>20</sup> In relazione ad un'indagine della Commedia dell'Arte negli anni tra il 1565 e il 1615 in città di area tedesca cfr. ALBERTO MARTINI, *Fonti tedesche degli anni 1565-1615 per la storia della Commedia dell'Arte e per la costituzione di un repertorio dei lazzi dello zanni*, nell'opera collettiva *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia testi, iconografia*, a cura di Alberto Martino e Fausto De Michele, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010, pp. 13-68.

<sup>21</sup> Relativamente alla ricezione della Commedia dell'Arte in Polonia si veda MONIKA SURMA-GAWLOWSKA, *La commedia dell'Arte in Polonia*, "ivi", pp. 159-182

<sup>22</sup> ANDREA PERRUCCI, cit., pp. 282-283.

laddove la “voce” e il “movimento” realizzavano un linguaggio che, attraverso il movimento del corpo diveniva metalinguistico.

Martinelli a Parigi con la sua «sgrammaticata lingua franco-latina», come la definisce Siro Ferrone, e la sua iperbolica e acrobatica gestualità, conquista massimamente pubblico comune e regnanti. Come non menzionare il bizzarro e provocatorio testo di Tristano Martinelli, *Le Compositions de Réthorique*<sup>23</sup>, costituito da settanta pagine, di cui ben cinquantasette sono del tutto bianche e prive di versi in un gioco derisorio in pieno stile arlecchinesco. Nell'intero testo compaiono soltanto una quarantina di versi e sette immagini, di cui cinque raffiguranti Arlecchino, una il Capitano e un'altra il Magnifico. Questo libro senza scrittura, oltre che essere un goliardico scherzo in linea con il personaggio, che fa della burla e della dissacrazione una delle sue precipue caratteristiche, potrebbe nascondere qualcosa di più sottile: un'acuta strategia elaborata da Martinelli finalizzata ad esplicitare l'impossibilità di ricondurre negli argini della fissità scrittoria la multiforme arte scenica fondata sull'estemporaneità del momento, sul gesto, sul suono, sulla voce, sulla prossemica e, pertanto, forma artistica autonoma e differente dalla letteratura. Il teatro per Martinelli non può essere fissato in una pagina, può, se mai, essere rappresentato in parte attraverso immagini ed elementi iconografici.

Secondo una modalità assai diffusa tra i comici dell'Arte, anche Tristano Martinelli a Parigi dà vita a bizzarri *pastiches* linguistici, in cui convivono l'italiano, il francese, il latino maccheronico così come si può leggere già nei primi versi del libro di Arlecchino: «Monsieur Don Arlequin comicorum de civitatis novalensis». Di altro non si tratta che di una koinè che, da un lato, è espressione della necessità di creare una lingua paradossale e comica che porti al riso, di qui lo sgrammaticato pastrocchio di lingue, dall'altro, l'effetto di una non totale padronanza della lingua francese da parte dell'attore che lo porta a far ricorso a invenzioni e a bizzarre ibridazioni di grande effetto comunicativo, accompagnate, ovviamente, da una insostituibile gestualità complementare e iperbolica. Una dimensione acrobatica che la maschera di Arlecchino mantiene nel tempo se, ad esempio, Riparini nel Settecento, così, ne descrive l'ingresso in scena:

Quando fai quelle volate,  
 Quelle celebri cascate,  
 Che a vederle io son di gelo,  
 E a ciascun s'arriccia il pelo  
 Dal timor che tu non resti  
 Con i lombi fiacchi o pesti,  
 O che vai su quella scala  
 Sino in cima, che poi cala  
 Con grand'impeto, e ti vedi  
 Cascar come il gatto in piedi  
 E poi corri qual sorcetto  
 A palchetto per palchetto,  
 Rampicandoti sui muri,  
 Dove fai voli sicuri<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Il testo integrale è consultabile in versione digitale sul sito della Bibliothèque nationale de France ([gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr)).

<sup>24</sup> GIORGIO MARIA RIPARINI, *L'Arlecchino, poema dedicato Ass. Accademici sfaccendati*, Heidelberg, Francesco Müller Stampatore di Corte, 1718, p. 23. I versi in oggetto sono riportati e inseriti in un ampio discorso sulla maschera di Arlecchino anche nel testo di FAUSTO NICOLINI, *Vita di Arlecchino*, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1958, p. 255.

Gesto e parola si confondono in un teatro alla cui base vi è l'idea che l'attore sia il protagonista assoluto della scena e che con l'espressività e la comunicatività della sua voce e del suo corpo debba dare vita ad un teatro in cui primeggiano la capacità di dominare lo spazio, l'uso di una lingua iperbolica e iperrealistica e la capacità di entrare in comunicazione con un pubblico che, inserito nello spettacolo, da spettatore passivo diviene elemento attivo. Tali dinamiche interne vengono amplificate in quelle terre extra-nazionali nelle quali i nostri comici registrano clamorosi successi.

Il viaggio incide strutturalmente sulla natura dello spettacolo determinando una notevole *reductio* dell'apparato tecnico, scenografico, costumistico e una valorizzazione delle doti dell'attore. A tal proposito, degno di menzione appare un richiamo alla recitazione di Isabella Andreini in *La Pazzia di Isabella*. Isabella Andreini, insieme al marito Francesco nella Compagnia di Gelosi, recita nel ruolo di innamorata, ruolo che ricopre una parte fondamentale e portante degli intrecci, il più delle volte basati su uno schema costituito sistematicamente da vecchi, servi e amori contrastati da terzi incomodi. L'attrice, che in Italia recita nelle maggiori città, da Ferrara, a Mantova, a Venezia, Milano, Firenze, Siena, Napoli, Bologna, Roma, Verona, Pavia, fino in Sicilia, è molto apprezzata da regnanti, pubblico comune e intellettuali, se scrivono di lei, elogiandola, Giovan Battista Marino, Gabriello Chiabrera, Angelo Ingegneri e se Tasso le dedica un sonetto *Quando v'ordiva il prezioso velo*. Non meno intenso è il successo della Andreini a Parigi dove recita al cospetto e su invito di Maria de' Medici e Enrico IV.

*La Pazzia di Isabella*, così come tutta la sua carriera di attrice, ha rappresentato un punto di riferimento assoluto per le "parti" di innamorata proprie del patrimonio attoriale femminile, andando a definire un repertorio assai ampio di situazioni, battute, dialoghi, monologhi densi di metafore, antitesi, parallelismi, arguzie che sono entrati a far parte di un canone e di una tradizione recitativa femminile, tramandata di generazione in generazione.

«Sull'onda della pazzia la recitazione di Isabella poteva abbandonarsi a una vertiginosa escursione di toni e di accenti precipitando dalla lingua alta del petrarchismo a quella bassa e triviale degli Zanni; il gioco linguistico aveva un corrispettivo gestuale e mimico che da una parte poggiava sull'eleganza del portamento e dei costumi e dall'altra sul travestimento e sul disordine gestuale e verbale»<sup>25</sup>.

Il carattere della Andreini, attrice cosmopolita e moderna in giro per l'Europa, si coglie anche nella maestria con cui utilizza più linguaggi e più idiomi, assimilati attraverso lo studio e i continui viaggi, e con cui li fonde, adattandosi alle tante platee straniere che incontra sul suo cammino e che sa affascinare e profondamente coinvolgere. Così, Giuseppe Pavoni nel suo *Diario* descrive Isabella Andreini in *La pazzia di Isabella*:

«Come pazza se n'andava scorrendo per la Cittade, fermando or questo, ed ora quello, e parlando ora in Spagnuolo, ora in Greco, ora in Italiano, e molti altri linguaggi di tutti li suoi Comici, come del Pantalone, del Graziano, del Zanni, del Pedrolino, del Francatrippe, del Burattino, del Capitan Cardone e della Franceschina tanto naturalmente, e con tanti di spropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore e la virtù di questa Donna»<sup>26</sup>.

Una recitazione metalinguistica, quella di Andreini, così come quella di tanti comici dell'Arte, che porta su di sé i segni di una dimensione itinerante, transnazionale ed europea e che diviene arte nuova e moderna, un vero e proprio spartiacque con il teatro precedente.

<sup>25</sup> SIRO FERRONE, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVII secolo)*, cit., p. 45.

<sup>26</sup> GIUSEPPE PAVONI, *Diario*, in FERRUCCIO MAROTTI-GIOVANNA ROMEI, *La Commedia dell'Arte e la società barocca*, cit., II, p. 164.

Un teatro itinerante che fa della “città” non un semplice luogo ospitante ed un elemento passivo e marginale, ma un elemento attivo che in maniera sinergica e significativa “partecipa” a disegnare la fisionomia di uno spettacolo che non è mai identico a se stesso, ma che muta continuamente nelle tante repliche in relazione ai diversi pubblici.

Eloquenti, a tal proposito, le parole di un grande uomo di teatro ed estimatore della Commedia dell’Arte, quale è il regista russo V.Mejerchol’d, il quale considera lo spettacolo teatrale, a differenza dell’opera letteraria, una «formazione viva», in continuo divenire. Mejerchol’d racconta che un critico teatrale, andato a vedere la prima di un suo spettacolo e poi la settantacinquesima replica, non riconosce quelle due rappresentazioni come “stesso spettacolo”:

Mi capitò una volta di sedere a una prima accanto a un critico, il più intelligente tra i suoi colleghi, dei quali io ho un parere abbastanza negativo. Io mi ricordai del suo indirizzo e lo invitai alla settantacinquesima rappresentazione. «Non riconosco lo spettacolo», mi disse quando uscimmo dal teatro. «Ma perché lei è stato così sciocco da recensire lo spettacolo alla prima? L’intero lavoro del regista e dell’attore è condizionato dalla presenza del pubblico e può considerarsi completamente definito dalla presenza del pubblico solo quando è passato attraverso il controllo dello scambio reciproco tra scena e platea. Sono stato molto felice, per esempio, di poter modificare alcuni passaggi di *Il revisore*, uno spettacolo che ha riscosso un autentico plebiscito popolare. *Il revisore* fu rappresentato in Ucraina, nella regione del Volga, dappertutto, e io stavo sempre seduto in platea per controllare non tanto gli attori quanto il pubblico. Balzac sarebbe stato molto felice di eliminare nei suoi libri qualche capoverso, ma purtroppo con un libro questo non si può fare, perché dal momento che viene pubblicato assume immediatamente una forma già definitiva. Il grande vantaggio del teatro consiste nel fatto che esso è una formazione viva e quelli che vi fanno parte, essendo continuamente in contatto vivo con coloro per i quali lavorano, possono sempre controllare il loro lavoro e perfezionarlo»<sup>27</sup>.

Possiamo, dunque, concludere con le parole di Pirandello che così si esprime in relazione alla Commedia dell’Arte:

La Commedia dell’Arte nasce da autori che si accostano tanto al Teatro, alla vita del Teatro, da divenire attori essi stessi, e cominciano con lo scrivere commedie che poi recitano, commedie subito teatrali perché non composte nella solitudine di uno scrittoio di letterato ma quasi davanti al caldo fiato del pubblico [...] La Commedia dell’Arte venne fuori a poco a poco appunto da questi uomini di teatro, i quali, come attori, avevano il polso del pubblico, e come autori seguivano anche le loro ambizioni e i loro gusti personali. [...] L’opera d’arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore, [...] ma un atto di vita da creare, momento per momento sulla scena, col concorso del pubblico, che deve bearsene<sup>28</sup>.

<sup>27</sup> VSEVOLOD E. MEJERCHOL’D, *L’ottobre teatrale 1918/1939*, a cura di Fausto Malcovati, Milano, Feltrinelli, 1977, p. 154.

<sup>28</sup> LUIGI PIRANDELLO, *Introduzione al Teatro*, in *Storia del Teatro italiano*, a cura di Silvio D’Amico, Milano, Bompiani, 1936, p. 21.