

## IL METODO COMPOSITIVO DELLA COMMEDIA DELL'ARTE

di SIRO FERRONE

in «Drammaturgia.it»

Data di pubblicazione su web 09/12/2003

### *Preambolo*

Quando si parla di Commedia dell'Arte è inevitabile un preambolo. Occorre infatti delimitare i confini di questo fenomeno teatrale tanto suggestivo quanto sfuggente. In primo luogo è necessario ribadire che la cosiddetta «commedia all'improvviso» non è un genere tra i tanti, una forma cioè di composizione scenica da affiancare alla tragedia, alla pastorale, al dramma musicale, alla farsa o alla commedia letteraria, tanto per citare gli esempi più noti di strutture rappresentative. Né si può semplificare la sua natura spettacolare classificando la Commedia dell'Arte come il teatro dei professionisti: la storia ci insegna infatti che molti dei suoi attori e autori praticarono il teatro in maniera non esclusiva: tra Cinque e Seicento molti comici illustri sopravvissero grazie a rendite fondiari, altri alternarono la recitazione a mestieri cortigiani, altri praticarono attività artigianali, altri ancora addirittura professioni liberali.



Molto più correttamente serve a definire i connotati della Commedia dell'Arte il riferimento agli specifici modi (e metodi) di composizione e produzione di quello spettacolo. In altre parole il riferimento alla drammaturgia, della quale i diversi generi citati non rappresentano altro che il rivestimento occasionale. Il sistema compositivo denominato Commedia dell'Arte presenta infatti caratteristiche di impermeabilità e vischiosità che lo rendono resistente ai mutamenti epocali che si segnalano invece nell'evoluzione delle forme letterarie e artistiche più attente ai mutamenti della storia, della politica, del pensiero e della morale. Il metodo di produzione che qui osserviamo è invece tanto conservativo nella sostanza quanto apparentemente mimetico della cronaca più trita. Durevole almeno per quattrocento anni (XVI-XIX secolo), manifesta un decisivo logoramento tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quando l'avvento massiccio di tecniche di comunicazione più veloci,

l'ammodernamento degli impianti, il ricorso a nuove tecnologie, insieme all'affermarsi tanto del teatro di regia come di pratiche e teorie fondate sul primato della pedagogia teatrale, per non parlare dell'aggravamento del ruolo della parola scritta e stampata nel processo di produzione dello spettacolo, hanno spostato progressivamente la Commedia dell'Arte alla periferia del sistema spettacolare contemporaneo. Anche in questa rinnovata marginalità il metodo di composizione del dramma ha continuato a resistere mantenendo intatte le sue peculiarità. Osserviamolo quindi in modo sommario.

*Il tavolino arriva sempre in ritardo*

Si parla spesso del tavolino dello scrittore, anche di teatro. Nessuno nega che, per scrivere, un tavolino o un tavolo siano migliori delle ginocchia o delle tavole del palcoscenico. Ma da questa comodità discende spesso un errore di prospettiva. Che il tavolino costituisca la misura di tutte le cose. Che sia il punto di vista da cui osservare tutto il processo di produzione dello spettacolo. Lo spettacolo sarebbe il risultato di un percorso che va dal tavolino verso il palcoscenico per poi tornare al tavolino e fissarsi *ne varietur* nel testo. I più indulgenti cultori del tavolino ammettono che in questo va-e-vieni la funzione del palcoscenico può essere determinante, ma che – in fondo – tutto avviene per una maggiore gloria e funzionalità del testo scritto, ultimo e supremo beneficiario dell'utile rodaggio scenico: insomma dal tavolino alla biblioteca. I più estremi detrattori del tavolino sostengono invece che del tavolino si può fare a meno, che il teatro lo fanno gli attori i quali con l'aiuto del regista scrivono e riscrivono testi-spettacoli che non hanno bisogno di depositarsi in scrittura.

Il problema così è mal posto, almeno per la Commedia dell'Arte. Il tavolino arriva comunque tardi, quando il processo della produzione dello spettacolo è già in uno stato avanzato di composizione. La scrittura su carta dell'azione e del dialogo, sia essa provvisoria in vista dello spettacolo, sia per così dire 'definitiva' (cioè susseguente alla verifica scenica) e destinata alla stampa, è già un punto d'arrivo. Il tavolino è la stazione di sosta di un percorso cominciato molto prima. Non si vuole qui negare che gli spettacoli dell'Arte cominciassero, nella fase di distribuzione e concertazione delle parti, da un sia pur minimo copione (canovaccio, scenario, *fabula* che dir si voglia). Quello che qui intendo sottolineare è che anche

sul tavolino della prima stesura il copione della Commedia dell'Arte è comunque un consuntivo: verbale approssimativo di una pratica che ha alle spalle una lunga storia. Una storia di consuetudini legate alle biografie dei singoli attori, alla tradizione dei singoli ruoli di cui gli attori sono il punto d'arrivo, alle esperienze pratiche vissute dal gruppo di appartenenza.

In questo la drammaturgia della Commedia dell'Arte assomiglia più alla pratica compositiva, di bottega, dei pittori medievali, che alla pratica inventiva degli artisti moderni e contemporanei. È un errore di prospettiva storica credere di poter giudicare quella drammaturgia secondo il punto di vista di Cechov o di Beckett o di Grotowski. I copioni della Commedia dell'Arte, anche quando pubblicati in bella veste letteraria e editoriale, sono prima di tutto trascrizioni della tradizione, una presa d'atto delle consuetudini. Una registrazione del già fatto più che immaginazione. Consuntivi quindi non solo delle esperienze dei singoli autori, dotati di una speciale e inconfondibile individualità, ma soprattutto di una tradizione anonima collettiva.

La lettura dei testi mandati a stampa dai comici-autori di questa tradizione richiede, per essere proficua, cautele e avvedutezza. Occorre adoperare acidi opportuni che sciolgano le superfetazioni letterarie e gli stucchi che sono stati sovrapposti per piacere ai letterati di moda e di turno, devono essere poste tra parentesi quadre le bellurie spalmate sul testo per mettersi in regola con le norme nazionali, vanno amputate le protesi che sono state applicate per rendere leggibile la parte indicibile della scena. Simili azioni saranno più facilmente eseguibili se la lettura di quei testi avverrà non nel silenzio della camera e del tavolino, ma a voce spiegata nel libero spazio della recitazione. Alla verifica della voce molte oscurità letterarie cadranno, altre si faranno pienamente giustificare.

La difficoltà dello studioso della Commedia dell'Arte consiste spesso nell'impaccio creato da questi acidi corrosivi che, male adoperati, possono compromettere una corretta conservazione delle tracce archeologiche della drammaturgia che giacciono come fossili nel corpo dell'edizione a stampa della commedia. Nel libro *Attori mercanti corsari*<sup>1</sup> ho cercato di

---

<sup>1</sup> Torino, Einaudi, 1993, in particolare pp. 223 e ss.

applicare al *corpus* drammaturgico di Giovan Battista Andreini, una scelta di questi acidi e sono arrivato a esporre alcune delle tecniche scritte di quel grande autore-attore.

*Lo spettacolo è una risposta*

La Commedia dell'Arte rappresenta il caso estremo di una drammaturgia di risposta. I suoi attori-autori non propongono un progetto al coro degli spettatori presenti ma, prima ancora di salire sul palcoscenico, danno una risposta alle aspettative del coro degli spettatori che essi ancora non 'conoscono' e che devono – e in questo consiste il loro genio – saper anticipare, prevedere, immaginare, intuire. Se è vero quanto abbiamo accennato circa la vocazione primaria della Commedia dell'Arte a rammemorare e attualizzare una tradizione più collettiva che soggettiva, questa seconda attitudine, proiettata verso il futuro, la corregge e la integra, fino a renderla attuale.

L'attore che dà corpo alla drammaturgia della Commedia dell'Arte è dunque un fedele interprete del suo passato, ma è anche mimetico nei confronti del suo presente. Non è il fedele illustratore (l'espressione, com'è noto, è del primo Pirandello) di un testo ricevuto direttamente dal tavolino del drammaturgo, ma asseconda, mediando tra le due istanze, tanto la propria memoria quanto l'immaginaria aspettativa dello spettatore. Nello sforzo di rapportare e armonizzare la prima alla seconda consiste la tensione della sua drammaturgia.

Gli strumenti con i quali l'attore riesce a interpellare le aspettative del pubblico non sono descrivibili secondo categorie logico-razionali; essi appartengono piuttosto alla indocumentabile sfera dell'intelligenza emotiva. Peraltro i mezzi con cui invece l'attore di quel teatro riuscì a dare adeguate risposte al pubblico sono solo in parte documentati dalle fonti a stampa o iconografiche sopravvissute, se non dalle notizie indirette ricostruibili da cronache o testimonianze letterarie. Tra l'interpellazione intuitiva e la risposta accertata si colloca lo spettacolo. Una sorta di *go-between* – oggi si direbbe 'interfaccia' – incessante fra intuizione preventiva e attuazione consuntiva.

Nel nostro secolo, la massificazione del pubblico e l'industrializzazione del lavoro attorico hanno trasformato il processo di produzione in un meccanismo ripetitivo e meccanico, in definitiva schematico: quello del teatro di intrattenimento. Ma prima

dell'avvento della società industriale questo metodo è stato all'origine della costruzione di personaggi e di ruoli destinati, proprio in virtù dell'affinamento messo in opera dall'insieme di forze descritto, a intrattenere un felice negoziato tra creatori e spettatori per qualche secolo. Così, tra gli altri, è nato il personaggio di Arlecchino. Osservandone la genesi si possono meglio identificare morfologia e sintassi della drammaturgia di appartenenza.

*La costruzione del personaggio. Il caso di Arlecchino*

La gestazione e concepimento di Arlecchino si situano tra il 1577 e il 1584: sette anni di negoziato fra l'attore Tristano Martinelli (Mantova, 1557- *ivi*, 1630) e i suoi spettatori, soprattutto francesi, consumati tra Mantova, Lione e l'Hotel de Bourgogne, Palais de Bourbon, Foire Saint-Germain di Parigi. Il risultato deve essere considerato meno quello voluto dalla creatività soggettiva dell'attore che quello dettato dai suoi spettatori e dal suo pubblico.

Agli occhi della casa regnante dei Valois (Enrico III e Caterina) lo spettacolo, nelle sue diverse prerogative (la scenografia, il balletto, le mascherate, le processioni, la recitazione), era un *medium* politico: un prolungamento dei poteri taumaturgici che la tradizione medievale assegnava ai sovrani per il ristabilimento della pace e dell'armonia, per sconfiggere l'irrazionalità delle passioni e ripristinare la ragione in un regno devastato dalle lotte di religione e dalla sterilità della corona.

I benpensanti parigini, cattolici e ugonotti uniti nella fronda, deprecavano gli immorali sprechi di denaro che stavano dietro a quelle feste prodigiose. Attraverso le forme della retorica spettacolare – un sincretismo di cerimonialità francese e di cultura teatrale italiana, di fede cristiana e di filosofia neoplatonica – la monarchia negoziava il suo futuro con gli astri. Ma il significato simbolico e rituale degli spettacoli sfuggiva al popolo come ai bigotti dell'uno e dell'altro schieramento, e non interessava affatto a chi si preoccupava dell'abbattimento della dinastia regnante. Quanto era stato dai Valois orchestrato *pro bono* apparve presto nient'altro che *malum* agli occhi della cultura nazionale e cattolica. I sortilegi spettacolari furono giudicati pure e semplici menzogne. Il negoziato con il destino divenne un commercio con il Diavolo. I predicatori cattolici accusarono Enrico di essere un cultore di magia e stregoneria, un

adoratore del demonio, un praticante di riti (le feste cortigiane) in cui i personaggi delle pastorali altro non erano che incarnazioni.

Tra tutti gli amuleti di corte un facile bersaglio dei detrattori bigotti erano naturalmente le compagnie italiane dei comici: puttane, ruffiani, stregoni. La controversia politica sul diavolo e sull'inferno, accesa dalle festività cateriniane, trovò una più felice esca nel corpo vile degli attori. Va però notato che proprio quella invidiosa diffamazione generò, come spesso capita, un'eccitazione sconsiderata sull'argomento, facendo venir voglie a chi non ne aveva e curiosità in chi non se le sognava. Si tenga anche conto del fatto che gli applausi peccaminosi e i premi sontuosi raccolti dai comici dell'Arte, per quanto patiti con gelosia da chi viveva un'esistenza nient'affatto agiata, potevano lasciare qualche dubbio sulle punizioni che, almeno in questa vita, dovevano toccare ai complici del diavolo e dell'inferno.

In mezzo a queste ombre di diffidenza e di ostilità i due fratelli Martinelli, Tristano e Drusiano, arrivarono a Parigi forse sul finire del 1584. E anziché piegarsi agli eventi con un opportunismo più che giustificato dai segnali di guerra e di paura registrati al loro intorno, scelsero la linea di una "legittima difesa" assai aggressiva. A differenza di altri attori, ad esempio i "Confidenti", che si erano messi a pubblicare commedie letterariamente corrette, in grado di opporre indiscutibili meriti morali a qualunque critico bigotto, decisero di cavalcare lo scandalo e di farne lo strumento del successo, anticipando le infamanti leggende diffuse dai nemici e sposando fino alle estreme conseguenze l'immagine di sé (prostitute le attrici, diabolici gli attori) che i detrattori avevano diffuso con un'involontaria campagna pubblicitaria. La capacità di integrare, anche all'ultimo momento, le competenze attoriche collaudate, adattandole alle aspettative (anche ostili) del pubblico a cui ci si indirizzava, era una delle virtù cardinali dei coraggiosi comici italiani.

I compari mantovani avevano appreso, nel corso dei loro viaggi precedenti (erano stati a Anversa, a Parigi e a Londra) alcune regole generali dell'Arte. Essi avevano capito che i rivali in Arte ti avversano a causa delle tue qualità migliori, e che quella avversione può essere utile a capire meglio queste qualità e a perfezionarle: come l'ostensione della femminilità e del sesso, demonizzata dai moralisti e desiderata dal grande pubblico e quindi potenziata nel

personaggio di Angelica, la cognata di Tristano (che assunse il ruolo di vedette nella nuova missione francese); o come i costumi italiani – tanto i vestiti quanto i comportamenti – segnati dall’oltranza festiva, i modi contadini, la prepotenza corporea; o come l’attrazione seduttiva che il viaggio poteva esercitare sugli spettatori stanziali ai quali lo straniero appare il tramite con l’“altrove”, fonte di fascino e di paura. È quest’ultima una regola più generale che i fratelli hanno imparato: i desideri degli spettatori che accorrono a vedere le loro gesta artificiose si esprimono anche attraverso la paura; il controllo e l’amministrazione sapiente di quell’emozione possono garantire il dominio, anche lucroso, degli impulsi propri e altrui. Non erano dei teorici i due fratelli mantovani ma avevano un istinto avvertito e di queste regole dettero una lettura puramente empirica, artigianale. Sulla base della quale inventarono il personaggio Arlecchino, capace d’imporre il suo mito poiché capace di stabilire con gli spettatori stranieri un rapporto controllato di paura e complicità.

Erano diavolerie le feste di Caterina e gli spettacoli degli italiani? Erano diavoli tentatori i comici e le loro compagne attrici? È il teatro il vestibolo dell’Inferno? Magia nera che evoca ombre oscure? Ebbene, glieli offriremo, questo inferno, questa magia e questo diavolo – si saranno detti i Martinelli – come loro se lo aspettano, anzi più attraente e fuori di metafora. Tristano e Drusiano non dovevano inventare niente, bastava rielaborare un frammento della tradizione. Apparteneva infatti al più collaudato repertorio degli attori comici (e prima ancora dei buffoni) italiani la rappresentazione del «viaggio nell’aldilà».

Tristano decise di promuoversi addirittura re dei diavoli. Per fare questo doveva costruire un diavolo al modo dei francesi, per venire incontro ai loro desideri (anche di paura), e per riscuotere così il loro consenso, ma anche un diavolo a modo suo, per armarlo di bravure e attrattive che un diavolo solo francese non avrebbe mai potuto esibire. Il suo nome fu il risultato di un arrangiamento tanto riuscito quanto complicato, e difficilmente ricostruibile, di nomi provenienti dal *folklore* nordico (sull’argomento filologi e storici hanno speso fiumi d’inchiostro senza arrivare a nessun risultato certo<sup>2</sup>).

---

<sup>2</sup> Un’eccellente sintesi della questione delle origini è D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall’inferno alla corte di Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 81-125.

Per calarsi in quella parte Tristano non aveva che a recitare quella che era sempre stata la sua parte, o meglio la sua professione, di viaggiatore. Doveva solo trasformarsi da pellegrino oltremontano in messaggero oltremondano. La tradizione folklorica francese, abilmente attizzata, poteva contribuire ad accreditare di un alone magico un dato materiale perfino banale. In questo modo il personaggio teatrale, grazie all'equivoco ottico di ogni spettacolo, pareva essersi materializzato da una terra immaginaria compresa fra i confini naturali d'Italia e di Francia, incutendo negli spettatori più semplici paura e confidenza e in quelli colti complicità letterarie.

Alla medesima strategia del mistero obbedì la scelta del linguaggio verbale, resa peraltro obbligatoria dalla necessità di farsi capire al di fuori della corte anche dal popolo minuto che pagava l'ingresso nelle sale pubbliche o nelle piazze. I principi italiani e stranieri si deliziavano solitamente della volgarità animalesca con cui si esprimevano a parole e a gesti gli zanni usando di norma la lingua incomprensibile e gutturale dei montanari bergamaschi con una voce proveniente dal ventre e governata dal diaframma. Altri usavano combinazioni di dialetti diversi, costruite liberamente seguendo il proprio gusto individuale. Tristano (e con lui Drusiano) si distinsero adottando il loro idioma natale, il mantovano, una lingua che già nell'uso quotidiano disponeva di uno spettro variegato di sfumature venete, emiliane, lombarde, e che nell'immaginazione scenica si poteva arricchire di parole latine, francesi, spagnole, imparate lungo la strada, dando vita a cacofonie, allitterazioni, onomatopее, un agglomerato di fonemi più che un tessuto sintattico, destinato a esprimere paralogismi e sragionamenti più che a comunicare contenuti. Anche in questo caso, Tristano e Drusiano si mimetizzavano agli orecchi dei loro ascoltatori, evocando altre consuetudini romanze: degli «charivari», delle pazzie carnevalesche, e dei rituali culminanti con la proclamazione del «re degli stolti».

Anche una lingua così snaturata era uno strumento di potere e congiurava, insieme alla campagna 'infernale', a fare di Tristano un ottimo candidato al trono di re (dei diavoli, dei pazzi o degli spettri, che dir si voglia). Il teatro però, a differenza della letteratura, non consente il riconoscimento di un simile titolo con poteri soprannaturali solo sulla carta.



Occorrevano ben altre prove, anche per gli spettatori più naïfs, una dimostrazione concreta della sua eccezionale natura di uomo-diavolo.

Tristano sviluppò le doti naturali: l'elasticità delle pose atletiche, una plasticità non più comicamente impacciata dall'abito, ma da questo assecondata. Nella scelta del costume cercò una specie di tuta aderente, che disegnasse il corpo atletico, svelasse i moti dei muscoli, la tensione dei nervi, la torsione degli arti, il profilo della schiena. Ma accentuò i colori dei suoi stracci e li moltiplicò, anche questo in omaggio all'abito dei giullari della tradizione francese.

Così fabbricato su richiesta dei suoi detrattori, Arlecchino non si presentava solo come il più importante e più significativo attore della comunità teatrale italiana in Parigi, ma anche – indirettamente – come il simbolo stesso del mecenatismo spettacolare di Enrico e Caterina, miniatura in carne ed ossa del loro progetto utopico; il riso di cui era maestro appariva come l'annuncio liberatorio, modesto ma efficace, di quella pace e serenità che aveva in Astrea il simbolo maggiore. Chi – cattolico o ugonotto – volesse denunciare gli sprechi degli apparati cortigiani, la sconvenienza del mecenatismo filoitaliano e la negromanzia latente nell'esercizio delle mascherate regali, senza con questo abbandonarsi ad attacchi espliciti alla corona, poteva trovare in Arlecchino un perfetto capro espiatorio. Ma in questo modo il pubblico poteva rinvenire in lui anche l'affascinante simbolo della diversità, l'incarnazione di un mito.

E tuttavia il personaggio di Arlecchino non nasce solo come risposta a questa domanda. Altre interpellazioni giungevano a lui dalla cronaca satirica quotidiana, dalle scaramucce polemiche che dividevano cattolici, ugonotti e leghisti. Due libretti del 1585, ristampati in Italia da Delia Gambelli nel suo bel volume *Arlecchino a Parigi*<sup>3</sup> conservano la traccia della contaminazione politica del personaggio. Nella drammaturgia di Arlecchino le

---

<sup>3</sup> Cfr. *l'Histoire plaisante des Faicts et Gestes de Harlequin Commedien Italien. Contenant ses songes et visions, sa descente aux enfers pour en tirer la mere Cardine, comment et avec quels hazards il en eschappa apres y avoir trompé le Roy d'iceluy, Cerberus et tous les autres Diables*, A Paris, par Didier Millot, Imprimeur demeurant en la rue de la petite Bretonniere, pres la porte saint Jacques, 1585 e *la Response di gestes d'Arlequin au poete, fils de Madame Cardine, en langue arlequine, en façon de prologue, par luy mesme, de sa descente aux Enfers et du retour d'iceluy*. A Paris, Pour Monsieur Arlequin, 1585, pubblicati in D. Gambelli, *op. cit.*, rispettivamente alle pp. 389-396 e 401-406.

farciture della cronaca quotidiana e le improvvisazioni erano più gradite del corpo principale dello spettacolo, quasi sempre un pretesto destinato a essere sommerso dalle ‘varianti in corso d’opera’. Come in un palcoscenico anticipatore del cabaret. Se l’oscenità e le diavolerie acrobatiche avevano suscitato scandalo e successo intorno agli italiani, le allusioni politiche, opportunamente criptate ma leggibili, funzionavano come un additivo pubblicitario. Gli attori, in quel prevalere della piazza, potevano fungere da testimonial involontari di manifesti e attacchi ideologici. Nel corso dello stesso 1585 era apparso un opuscolo in cui Arlecchino, il suo collega Agnan Sarat e i buffoni di Enrico III, Chicot e Sibilot, erano stati convocati a fare da controfigure satiriche a personaggi della politica contemporanea nel libretto apparso con il titolo *Arrest prononcé en chausses rouges par maistre Harlequin, président en la cour matagonesque des archifols, sur le differend meu entre messieurs Chicot et Sibilot, et l’intervention de maistre Pierre du Faur L’Evesque*; gli ultimi due, in particolare, erano personaggi dietro ai quali si nascondevano, rispettivamente, il re di Navarra e il duca di Guisa, mentre Maistre Pierre Du Faur designava il nome fittizio del cardinale di Borbone<sup>4</sup>. Qualche anno dopo il fenomeno diventerà ancora più diffuso. Nel 1592 un *ligueur* bretone paragonerà alcuni partigiani monarchici a Pantalone, Zanni, Arlecchino, Orazio e Isabella; nel 1595 apparirà in francese e in inglese un curioso *pamphlet* intitolato *Astrologie nouvelle re créative et plaisante su Seigneur Harlequin astrologue royal reformateur du siècle ligueur [...]*; nel 1598 una canzone leghista attribuirà a Enrico IV la faccia di un barbuto Arlecchino.

I due libretti pubblicati da Delia Gambelli sono – com’è noto – i documenti di una violenta polemica scoppiata fra l’attore italiano e un collega parigino non bene identificato. Il primo (l’*Histoire*) attribuito a quest’ultimo, il secondo (la *Reponse*) contiene la replica di Martinelli. In entrambi colpiscono la nostra attenzione alcuni inserti maliziosi. Quando, nel secondo libretto, deve elencare le sue vendette contro il figlio di Madame Cardine che ha parlato di lui, Arlecchino precisa che le sue rappresaglie saranno molto migliori di quelle che possono attuare gli spagnoli contro i ribelli delle Fiandre («De te punir j’ay bien meilleur

---

<sup>4</sup> Cfr. *Ivi*, p. 171.

moian, / Plus que n'a l'espagnol contre le flaman»<sup>5</sup>): allusione ambigua e furba alle tensioni internazionali pronunciata senza schierarsi apertamente in un fronte o nell'altro, come appunto stava facendo la diplomazia di Caterina e Enrico. E quando, tanto nell'*Histoire* come nella *Reponse*, affiora l'aggettivo «joyeux» o l'avverbio «joyeusement» abbinato alla maschera italiana, pare di sentire un'altra allusione, sarcastica o difensiva, ai rapporti degli attori italiani con il loro massimo impresario del momento, il duca di Joyeuse.

Anche il riferimento alla cosiddetta Mère Cardine è forse meno ingenuo di quanto appaia. A questa figura di ruffiana reclamizzata dalla leggenda metropolitana (a quanto pare morta nel 1583) si erano appigliati almeno altre due volte i polemisti locali per lanciare strali morali e messaggi satirici, nel 1570 e nel 1583. Quale allegoria poteva nascondersi dietro questa Madre burlesca e questa pretendente Regina d'Inferno se non quella politica e infamante che mirava a Caterina dei Medici, regina madre e regista della più discussa e intraprendente campagna matrimoniale mai vista in Europa. Le sue figlie (la reine Margot sposa di Enrico di Navarra, Elisabetta assegnata a Filippo di Spagna) e i suoi figli sempre sterili, facevano di lei, agli occhi dei più ortodossi dei cattolici *ligueurs*, la più scandalosa delle ruffiane, la responsabile ultima, morale e culturale, anche dei cicli festivi officiati in occasione dei matrimoni dei *mignons* cari al figlio, oltre che l'ambiziosa consigliera delle nozze sempre fallite del cadetto duca di Anjou. E del resto udire il nome di Cardine o quello di Catherine (pronuncia: Catrine), nelle chiassose buffonerie di piazza, non doveva fare una grande differenza agli orecchi dei grossolani spettatori divertiti. Arlecchino ai loro occhi poteva davvero essere visto come il Grand'Ufficiale della ruffiana di stato, l'emblematico «grand Courier du petit Cupidon». In questo caso, l'autore dell'*Histoire* si serviva dell'immaginario satirico della grande politica per aggravare la diffamazione dell'avversario italiano e la sua ambizione a figurare come un re della scena. In questo modo si offriva alla ditta di Drusiano Martinelli & c. un ulteriore straordinario tratto caratteriale che 'concludeva' in maniera pressoché definitiva il personaggio.

---

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 403.

### *Il ruolo è mobile*

Per quanto originale e inconfondibile, la parte di Arlecchino non aveva dunque niente di soggettivo, la sua creazione era il frutto di un gioco combinatorio, reso peraltro possibile dalla sua collocazione precisa nel mansionario di ogni compagnia. Senza questa attribuzione di competenze (riassumendo: doveva essere acrobata, un po' scemo, capace più di agire che di parlare, estraneo all'intreccio dialogato, stabilire un rapporto d'intesa emotiva con il pubblico francese che spesso non capiva le lunghe tirate degli amorosi, per tradizione i più vincolati ai testi letterari complessi) non avrebbe mai potuto farsi riconoscere e apprezzare come personaggio. I ruoli, com'è noto, costituiscono un sistema, tipico del teatro dell'Arte, in qualche misura preesistente alla stesura definitiva delle parti, che consente di organizzare la drammaturgia fornendo agli attori le coordinate entro le quali dirigere l'interpretazione di un personaggio in un testo a loro assegnato. La drammaturgia della Commedia dell'Arte non può quindi prescindere dall'organizzazione delle compagnie in parti e in ruoli. Il lavoro degli attori è basato su questa struttura tradizionale ed è in parte indipendente dal testo scritto. Si tratta di un altro aspetto che conferma la natura prevalentemente 'conservativa' della produzione teatrale dell'Arte<sup>6</sup>.

Ma il rispetto dei ruoli è solo il primo elemento di una struttura dinamica di tipo duale. Non è infatti la meccanica osservanza del loro funzionamento che, da sola, genera la vitalità della Commedia dell'Arte. Occorre anche un principio opposto, di trasgressione e tradimento, a giustificare la drammaturgia. Questa infatti ha bisogno – per poter sopravvivere e mantenere una vitalità durevole nel tempo – di mettere il sistema dei ruoli in continua contraddizione con se stesso, in uno stato di mobilità. Tale dinamica nasce dal confronto degli schemi ricevuti dalla tradizione con i modelli espressivi proposti da attori di nuova generazione. In determinate epoche, quando maggiore è il mutamento dei comportamenti sociali e etici, il confronto si fa più stridente e acuto, fino a diventare vero e proprio conflitto.

---

<sup>6</sup> Sull'argomento pagine acute sono state scritte da Ferdinando Taviani in F. Taviani – M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, pp. 365 e ss.

E in questi casi, nel momento in cui tali attori accettano di misurare la loro individualità con le forme vuote offerte dal sistema dei ruoli, senza stravolgere il lascito della tradizione, si producono nuove e fino allora impensate energie creative. In molti casi nei canovacci e nei testi derivati da questo negoziato di accettazione-superamento si registra una mobilità inedita. E lo spettacolo – registrato o meno nelle pagine scritte – consiste proprio nella messa in azione di una metamorfosi doppia: attori e attrici che passano da un ruolo abituale a uno nuovo, personaggi che lasciano cadere i loro abiti consueti e ne rivelano dei nuovi. È in queste epoche che si rende più visibile una forte tensione metateatrale. Il pubblico è spesso conquistato da una simile doppia ‘rivelazione’. Lo scrittore che sa anticiparla (o anche solo trascriverla) nel testo scritto è spesso in grado di ricavarne cospicui vantaggi artistici.

Carlo Goldoni ha lasciato un repertorio drammaturgico assai esteso che dimostra la validità di questa considerazione. Al termine della sua opera ‘riformatrice’, nel 1759, egli produsse una commedia che già nel titolo stesso faceva riferimento a uno dei ruoli cardine della struttura produttiva della Commedia dell’Arte: *Gl’innamorati*. Una sommaria lettura del testo e di un ruolo in esso rappresentato, può servire a spiegare il basilare meccanismo di composizione che ci interessa.

#### *La trasformazione del personaggio. Il caso di Brighella*

In questa commedia campeggia il personaggio del vecchio zio Fabrizio, spiantato e miserevole ma deciso a sembrare ricco e potente, alle prese con una nipote da maritare ma senza dote. Contrariamente a quanto si può pensare osservando la distribuzione delle parti secondo l’ottica del mansionario tradizionale della Commedia dell’Arte, che farebbe attribuire quella parte a un interprete specializzato nel ruolo del «vecchio», a impersonare quella figura fu chiamato un primo zanni, cioè un Brighella. Nella compagnia del teatro San Luca, stipendiata dal nobile Vendramin, svolgeva questa mansione il bolognese Antonio Martelli. Antonio Piazza nel suo romanzo *Il Teatro ovvero Fatti di una veneziana* che lo fanno conoscere lo descrive come «un bolognese nasuto» accompagnato da un grande successo popolare: «Li gondolieri del mio paese hanno sempre sostenuto con le loro mani callose che

quel Brighella è un grande uomo»<sup>7</sup>. L'informazione è confermata dalle *Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno 1550 fino a' giorni presenti* di Francesco Bartoli<sup>8</sup> che lo descrivono come attore popolarissimo presso il grande pubblico veneziano. È ovvio che il documentato successo, almeno nelle prime repliche, de *Gl'innamorati* dovette giovare di questo valente interprete, e che Goldoni abbia sfruttato al meglio il suo grossolano appeal.

Lo sfruttamento dell'attore andava però oltre l'esteriore espediente di un *paspartout* pubblicitario. Secondo un metodo drammaturgico già altre volte praticato (con il Truffaldino Sacchi, con la servetta Marliani-Raffi), ma non sempre dichiarato nei consuntivi dei *Mémoires* e delle prefazioni alle stampe, Goldoni seppe interpellare più sottilmente e profondamente l'attore, trasferendo una parte dei tratti pertinenti del suo abituale repertorio brighellesco nel nuovo ruolo. La traccia indicativa è fornita dalla scena (o lazzo) del fricandò (I.7). Qui l'accento al proverbiale piatto francese identifica una di quelle sequenze (monologhi, sproloqui, tirate) che appartengono per tradizione al repertorio di Brighella, spesso cuoco tanto fantastico e lussureggiante quanto strampalato e vaneggiante. Si veda il progetto gastronomico elaborato in collaborazione con Truffaldino ne *Il servitore di due padroni*:

BRIGHELLA Nella prima portata ghe daremo la zuppa, la frittura, el lessò e un fricandò.

TRUFFALDINO Tre piatti li cognosso; el quarto no so cosa che el sia.

BRIGHELLA Un piatto alla franzesa, un intingolo, una buona vivanda.

TRUFFALDINO Benissimo la prima portata va ben; alla seconda.

BRIGHELLA La seconda ghe daremo l'arrosto, l'insalata, un pezzo de carne pastizzata e un bodin.

TRUFFALDINO Anca qua gh'è un piatto che no cognosso; coss'è sto budellin?

---

<sup>7</sup> Cfr. l'edizione moderna a cura di R. Turchi, Napoli, Guida, 1984, p. 128.

<sup>8</sup> Padova, per li Conzatti, 1781-1782, vol. II, p. 30.

BRIGHELLA Ho dito un bodin, un piatto all'inglese, una cossa bona<sup>9</sup>.

Un'analoga filastrocca gastronomica è proposta dal Brighella-Fabrizio alla sua 'spalla' (Succianespole al posto di Truffaldino) per imbastire una probabile improvvisazione, nella quale il fricandò riappare come un "arnese del mestiere":

FABRIZIO Lo sai fare il pasticcio di maccheroni?

SUCCIANESPOLE Gnor sì.

FABRIZIO Un fricandò alla francese?

SUCCIANESPOLE Gnor sì.

FABRIZIO Una zuppa coll'erbuccie?

SUCCIANESPOLE Gnor sì.

FABRIZIO Colle polpettine?

SUCCIANESPOLE Gnor sì.

FABRIZIO E coi fegatelli arrostiti?

SUCCIANESPOLE Gnor sì<sup>10</sup>.

Si tratta di una 'aria da baule' che torna in seguito con le opportune variazioni del caso:

FABRIZIO (...) Lasciami veder quel cappone. Osservate. Si è mai veduto da che mondo è mondo un cappone compagno? Lasciami vedere quella vitella. Ah? che dite? è da dipingere? È cosa rara? eh, la vitella che ho io in questo paese non l'ha nessuno. Signor Ridolfo, questa vitella è un butirro, è un balsamo. (...) Guardate queste animelle; che roba! che piatto! che esquisitezza! ne avete da mangiar una anche voi. (...) Ah? che piccioni! avete mai veduti piccioni simili? Signor no, e signor no. Questi sono piccioni, che li salvano solamente per me. E sentirete, che salsa ch'io ci farò. Io, io, colle mie mani (...) <sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> C. Goldoni, *Il servitore di due padroni*, in *Carlo Goldoni. Teatro*, a cura di M. Pieri (Il Teatro Italiano, IV), tomo I, Torino, Einaudi, 1991, p. 59 (II, 12).

<sup>10</sup> C. Goldoni, *Gli Innamorati*, a cura di S. Ferrone, Venezia, Marsilio, 2002 (Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Goldoni), p. 76 (I.7.15-24).

<sup>11</sup> *Ivi*, pp. 90-91 (II.2.11-15).

In altre parole, prima di essere lo spiantato zio tutore di Eugenia e Flaminia, Fabrizio è per Goldoni, i suoi attori e il suo pubblico, l'ennesimo Brighella cuoco millantatore: «Chi sono io? Sono il cuoco del mio padrone»<sup>12</sup>. E la lingua della cucina è il principale mezzo con cui comunica il suo bisogno di sentirsi vivo e amato in un mondo che in realtà lo considera inutile: «Compatirà la miseria, ma sentirà un paio di piatti, che i simili non li avrà la tavola dell'imperadore, e saranno fatti dalle mie mani»<sup>13</sup>; «Ma farò io. I buoni piatti li farò io»<sup>14</sup>; «Se vado io in cucina, in tre quarti d'ora fo da mangiare per cinquecento persone»<sup>15</sup>. Fino alla clamorosa apparizione «col grembiale da cucina» in apertura di II.9 a rubare l'attenzione del pubblico e la battuta a Flamminia: «Flamminia. (...) Sapete voi, dove sia lo zucchero? (...) Voglio fare un dolce e brusco per il mio padrone»<sup>16</sup>. E anche le altre tirate vanagloriose sulla collezione di quadri, sui meriti avvocateschi di Ridolfo, sulla nobiltà del conte d'Otricoli, sulla cultura di Fulgenzio, sulle virtù delle nipoti e quelle di Succianespole, sono la traduzione dello schema elencatorio del menu, sempre tuttavia declamato con il piglio dell'oste-imbonitore che reclamizza le vivande sulla porta della sua trattoria, come appunto era abituato a fare qualunque attore specializzato nella parte di Brighella<sup>17</sup>.

Possiamo così immaginarlo come un rumoroso piazzista in alcuni momenti culminanti dei suoi monologhi:

*(...) Non c'è, veda, non c'è in tutto il mondo una giovane, come lei. Balla in una maniera, che i primi ballerini sono rimasti storditi. Canta poi di un gusto, che chi la sente more. Parla che non c'è stata mai da che mondo è mondo una parlatrice compagna*<sup>18</sup>.

---

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 95 (II.5.5).

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 75 (I.6.53).

<sup>14</sup> *Ibidem* (I.7.1).

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 91 (II.2.29).

<sup>16</sup> *Ivi*, p. 100 (II.9.1-5).

<sup>17</sup> Il solito denigratore Piazza aveva sottolineato, tra le caratteristiche del Brighella Martelli, quelle relative alla voce: «Il suo pregio maggiore è un gran tuono di voce da spaventare un'armata, tuono che mai non si cangia, e che stordisce l'udienza»: cfr. A. Piazza, *Il Teatro* cit., p. 128.

<sup>18</sup> C. Goldoni, *Gl'Innamorati* cit., p. 72 (I.6.11).



(...) quei quattro pezzi stupendi del Wandich, quelle due cene singolarissime insigni del Veronese, quella meraviglia del Guercino. Quell'aurora innimitabile di Michelangelo Buonarroti. Quella notte inestimabile del Correggio. Tesori, signor conte, tesori<sup>19</sup>.

(...) Signor conte, questi è il primo causidico di Milano, il primo curiale del mondo, il più bravo legale di tutto il regno della giurisprudenza<sup>20</sup>.

(...) e con chi crede Vussignoria aver che fare? Col primo cavaliere dello Stato Romano; che ha feudi con padronanza assoluta, ch'è conosciuto da tutta l'Europa, e stimato, e venerato da principi, e da potentati<sup>21</sup>.

(...) Ecco chi la servirà. Il primo letterato d'Europa. Uno, che vanta il sangue puro purissimo della più cospicua cittadinanza fino al tempo dei Longobardi. Intendente di tutto, specialmente di quadri. Ha veduto la mia piccola galleria<sup>22</sup>?

(...) Mia nipote merita molto, e la fortuna le ha concesso in isposo il re de' galantuomini; il più bravo giovane di questo mondo, il più saggio, il più dotto, il più nobile cittadino di Milano<sup>23</sup>.

In questo caso il Martelli, con la complicità di Goldoni, giocava al trasformismo e vestiva di caratteri multiformi (maniaco collezionista come un Pantalone antiquario, padre nobile, padrone illuminato, esperto di legge) la sua maschera di base. Presso i suoi contemporanei l'attore non era noto e popolare solo perché abile nella parte di Brighella; era anche rinomato per la duttilità con cui si calava nei panni di personaggi molto diversi tra loro, per «certi caratteri caricati» – scrive il Bartoli<sup>24</sup> – che lo fecero apprezzare come «eccellente caratterista»<sup>25</sup>, anticipando di qualche tempo un'evoluzione dei tipi comici che avrebbe segnato la seconda metà del secolo, e non solo in Italia. «In che cosa consiste la sua bravura?» – scrisse invece il Piazza – «Nel fare da vecchio in una scena, e in un'altra da giovine, senza

---

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 73-74 (I.6.28).

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 93 (II.3.14).

<sup>21</sup> *Ivi*, pp. 93-94 (II.3.23).

<sup>22</sup> *Ivi*, p. 101 (II.9.13).

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 140 (III.15.2).

<sup>24</sup> F. Bartoli, *Notizie de' comici italiani* cit., II, p. 31.

<sup>25</sup> A. Piazza, *Il Teatro* cit., p. 128.

mutar personaggio; anzi, spesse volte, queste mutazioni succedono in una scena medesima. (...) Oh che bravo caratterista!». In questa instabilità mimetica, che a taluni pareva un difetto, c'erano i semi di una trasformazione del ruolo che Goldoni intuì con istinto immediato.

Seguendo le indicazioni del copione predisposto da Goldoni, le virtù metamorfiche di Antonio Martelli plasmarono la recitazione zannesca secondo riferimenti in parte estranei alla tradizione della maschera. Il successo del personaggio fu determinato da questa doppia esibita natura e dalla bravura dell'attore: riconosciuto esponente della routine dell'Arte e spregiudicato «caratterista» sperimentale.

Con il Martelli, del resto, Goldoni non faceva che replicare un metodo di lavoro che aveva già dato ottimi risultati applicandosi al ruolo della servetta. Anche in quel caso la mobilità mimetica delle interpreti aveva consentito di sfruttare pienamente, in alcuni casi eccezionali, il meccanismo delle *pièces de transformation*, commedie nelle quali le giovani attrici più dotate, pur all'interno di situazioni schematiche, da teatro dell'Arte, si sbizzarrivano in mutamenti di parte tanto inverosimili quanto seducenti. Partendo anche qui dalle capacità trasformistiche e dall'ecllettismo mimetico di queste comiche spesso triviali, Goldoni aveva saputo – grazie alla collaborazione delle più talentuose e ambiziose fra quelle (si pensi a Maddalena Raffi Marliani da *La castalda* [1751] a *La serva amorosa* [1752] a *I puntigli domestici* [1752] a *La locandiera* [1752] a *La donna vendicativa* [1753]) – guidare la trasformazione da *soubrettes* a «prime donne» mediante copioni in cui l'emancipazione sociale del personaggio scritto costringeva anche la 'parte recitante' a evolversi. In questo modo il talento trasformistico veniva orientato a oltrepassare i limiti dei ruoli convenzionali, per addentrarsi, sempre per via analitica, nell'imitazione di caratteri inediti.

Ci troviamo probabilmente di fronte a una legge universale della drammaturgia dell'Arte. Quando un attore 'slitta' da un ruolo (quello a cui lo lega la consuetudine del suo mestiere e dei 'suoi' consueti spettatori) ad un altro inedito, la metamorfosi scenica provoca sorpresa, smarrimento, curiosità nello spettatore, e anche nell'attore, all'atto di improvvisare, si produce un soprassalto di energie creative, uno scatto d'immaginazione teso a dimenticare le vecchie 'trovate' collaudate e a inventarne delle nuove. In questa ricerca consiste forse il

punto d'incontro del comico e dello scrittore di teatro che vuole rinnovare (riformare) il repertorio del suo tempo. Si richiedono ovviamente talenti eclettici, attori non affezionati al loro mansionario, dotati di grandi capacità di adattamento. Probabilmente l'abilità di Goldoni fu, in ultima analisi, questa: scegliere e incoraggiare gli attori che avessero la capacità di estrarre dal baule delle proprie maschere tutte le varianti che potevano dare vita, per combinazioni inedite, a caratteri nuovi più vicini alla realtà suggerita dal Mondo e proposta dall'autore nel suo copione.

Il compito di caratterizzare in senso nuovo ruoli sclerotizzati dalla tradizione toccò sempre ad attori provenienti dal rango basso della compagnia e ebbe l'effetto di mettere in scena metamorfosi sorprendenti: servette (Raffi Marliani) trasformate in amorose in corso d'opera, zanni (Martelli) caratterizzati come vecchi e padri di famiglia. Fu questo uno dei segreti del successo di Goldoni. Un segreto che aveva avuto precedenti illustri (Giovanni Battista Andreini e Niccolò Barbieri lo avevano felicemente adottato nelle commedie che segnarono l'affermazione della terza generazione di comici dell'Arte all'inizio del Seicento) e che avrà un futuro fortunato all'estrema conclusione della parabola della Commedia dell'Arte quando Pirandello costruirà la trama dei suoi drammi proprio sul motivo del cambiamento di ruolo dei personaggi.