

SIRO FERRONE

LA COMMEDIA DELL'ARTE. UN FENOMENO EUROPEO*

1. La formula Commedia dell'Arte non deve essere costretta nell'angusto spazio del teatrino delle maschere, delle buffonerie, della comicità; un carattere espressivo che si trova, come una sorta di affezione stereotipica, nella tradizione più banale della pratica scenica otto-novecentesca e contemporanea. Il fenomeno va inteso in un'accezione più ampia – ma nello stesso tempo più precisa – della tradizione comica. Il termine non circoscrive infatti un genere teatrale esclusivamente caratterizzato da soggetti 'bassi', e perciò contrapposto alla tragedia, al melodramma, al dramma pastorale. Illustra invece la preminenza del lavoro degli attori: i comici, appunto, capaci non solo di recitare, suonare, cantare e danzare, ma anche di comporre intrecci, scenari, canovacci, e anche musiche, essendo abili nel fabbricare costumi, scene e trucchi, tanto in intrecci e trame comiche quanto in situazioni serie, tragiche, coreutiche e musicali. Senza dimenticare che alcuni di loro, particolarmente espressivi e preparati, approdarono ai palcoscenici della tragedia letteraria e dell'opera in musica, grazie alle relazioni che seppero intessere con alcuni impresari e con numerosi principi e cortigiani. Questa variegata folla di artisti del gesto, della parola e del canto merita l'attenzione suggerita dalle biografie e dai loro repertori.

Il fatto che spesso questi interpreti siano stati dei professionisti (uomini e donne che dall'esercizio del loro mestiere ricavano guadagni più o meno utili per la sopravvivenza) e che, per questo, si siano organizzati in compagnie che avevano preso a modello del loro funzionamento quello delle corporazioni create dagli artigiani del legno, dei tessuti o della terra, favorì, davanti alle autorità civili e religiose, la loro certificazione come lavoratori appartenenti a un'Arte riconosciuta e quindi degna di figurare, anche se all'ultimo posto, tra i mestieri consentiti dalla religione tardo medievale.

Le vite di attori e attrici coincisero con un'itineranza incessante. Senza il viaggio mai si sarebbe sviluppato nella penisola italiana il fenomeno teatrale che è conosciuto con il nome di Commedia dell'Arte. Il metodo di lavoro

* Queste pagine saranno editate in versione tedesca nel volume *Groteske Komödie in den Zeichnungen von Lodovico Ottavio Burnacini (1636-1707)*, a cura di R. RISATTI, Wien, Hollitzer, 2019 (in stampa).

praticato dagli attori e dalle attrici in quella forma di spettacolo fu certamente determinato dal patrimonio di conoscenze che a essi era stato trasmesso dai predecessori, ma anche dalla necessità di superare le difficili condizioni di vita in cui vissero per dare continuità al loro lavoro. Osserviamo quanto accadeva nell'Italia dei primi anni del XVI secolo. La cosiddetta Commedia dell'Arte prese forma in una congiuntura storica durante la quale la vita quotidiana era contraddistinta da aspri conflitti, culturali, religiosi e militari. L'insicurezza e la curiosità spinsero uomini e donne ad abbandonare i luoghi natali e a cercare rifugi o rimedi alle loro grame esistenze spostandosi da una città all'altra e da un villaggio all'altro, ben sapendo che in ciascuno dei luoghi raggiunti non avrebbero potuto fermarsi a lungo, ma che avrebbero comunque potuto conoscere persone e avvenimenti dai quali ricavare un profitto.

Tante erano invece le diffidenze e le paure delle autorità locali di fronte a quel movimento demografico. Si temeva che gli stranieri provenienti da paesi lontani introducessero usanze e riti estranei alla tradizione locale o alla religione d'uso; ma soprattutto, e molto più concretamente, si temeva l'arrivo di nuove e incontrollabili bocche da sfamare. Gli uomini e le donne migranti, avendo talvolta al seguito anche un'affollata corte di piccoli figli, cercarono, comunque e dovunque, un asilo. Alcuni si rivolsero alla carità degli ordini religiosi e dei conventi, altri si arruolarono nelle milizie che erano al servizio di ricchi e potenti aristocratici, altri ancora vagarono da un luogo all'altro in cerca di un pietoso cristiano che li confortasse per una notte o per qualche ora. Tra costoro vi erano dei comici che potevano inscenare «bravure» teatrali che catturavano la vista, la mente e l'udito degli spettatori accorsi sulla piazza o in una «stanza»: questo era il nome degli spazi teatrali pubblici delle città. Qui con pochi costumi e qualche espediente a effetto erano capaci di far sorridere, ridere o impaurire. E per questo venivano ricompensati con somme di denaro o con cibo e vino e anche con vesti in disuso. Era, questa, un'economia dello scambio in cui gli attori, riuniti in compagnie organizzate da un leader che spesso era anche quello che imbastiva le storie da rappresentare, dovevano prima di tutto conquistare con ogni mezzo l'applauso e quindi il versamento di un po' di denaro nella saccoccia dell'attore incaricato di raccogliarlo. Questa economia dello scambio o del 'baratto' prevedeva che i comici inscenassero anche favole basate su una trama sottile che consentiva loro di introdurre invenzioni, improvvisazioni e dialoghi farciti di gesti e parole variabili a seconda delle attese dell'udienza. In queste rappresentazioni gli attori erano costretti a sviluppare un *modus operandi* elastico che attingeva a intrecci (le cosiddette «fabulae» rappresentative) ogni volta scelti in funzione delle tradizioni e delle caratteristiche linguistiche suggerite dai luoghi incontrati durante quel «moto perpetuo»¹ che fu il principale carattere denotativo della loro vita e del loro mestiere teatrale.

1. Cfr. lettera dell'attore Flaminio Scala al protettore e impresario Don Giovanni de' Medici, Firenze, 22 dicembre 1618, edita in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, G.B. Andreini, N.

Durante i trasferimenti da un luogo teatrale all'altro gli attori erano costretti, talvolta con grandi sacrifici e rischi, a fronteggiare difficoltà fraposte dagli ostacoli naturali (fiumi vorticosi e montagne impervie) e da quelli istituzionali (vessazioni doganali e interdizioni religiose) durante gli spostamenti nelle campagne, nei villaggi o nei sobborghi delle città. Le esperienze venivano trasmesse di generazione in generazione dai compagni anziani ai più giovani e costituirono ben presto robusti strumenti di autodifesa. Il possesso di un certo 'armamentario' del mestiere (dall'educazione della voce all'allenamento del corpo) non significava possedere quelli che oggi si direbbero solidi «mezzi di produzione». I comici erano spesso analfabeti ma coltivavano, accanto a eccellenti virtù corporee e fisiognomiche, una memoria fatta prodigiosa e variegata dalla necessità di supplire all'analfabetismo e impegnata a costruire un repertorio di innumerevoli storie e monologhi. Per scolpire le parole era richiesto il *training* vocale per la recitazione e il canto, insieme all'esercizio del corpo che poteva essere agilissimo o anche solo robusto purché educato alla danza e alle acrobazie. Gli attori disponevano inoltre – dote non ultima – di un'agilità mentale capace di estrarre dalla memoria, all'improvviso, una frase o una canzone adatte a commentare, o a rafforzare, l'azione in corso. Per i comici capaci di leggere e scrivere era consueta la possibilità di ricavare da libri o da manoscritti i canti e le parole capaci di fare ridere o piangere o anche spaventare gli spettatori; molte altre fonti letterarie fitte nella loro memoria erano state imparate osservando quanto avevano mostrato di saper fare i vecchi del mestiere e «ruminandole» nel corso degli instancabili viaggi, grazie agli incontri con uomini o donne *remarquables*, come ebbe a dire Peter Brook nostro contemporaneo. Si era così venuto formando, durante quel nomadismo lungo la penisola italiana, dal nord al sud e viceversa, un ricco repertorio di composizioni anonime, di immagini, di suoni e di canzoni che giungeva agli occhi e agli orecchi degli spettatori senza la mediazione della scrittura e – tanto meno – della stampa. Le tecniche espressive, sovente replicate da una generazione all'altra, potevano contenere i tratti pertinenti del luogo d'origine. Coloro che avevano qualche abilità nel canto, nel ballo, nella recitazione all'improvviso, nell'uso della voce come del corpo, si mossero dai loro villaggi verso le città, anche quelle più lontane, per cercare di esibire – e quindi 'vendere' – le proprie virtù creative facendo ricorso a quel repertorio proprio perché – agli occhi degli spettatori – poteva apparire 'straniero', quindi sorprendente e perciò attraente: dunque meritevole di essere 'ricompensato'.

Barbieri, P.M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala, ediz. diretta da S. FERRONE, a cura di C. BURATELLI, D. LANDOLFI, A. ZINANNI, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll., vol. 1, p. 518. Sui rapporti fra Scala e Don Giovanni e sul tema del viaggio si vedano le numerose considerazioni contenute nel mio libro *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, passim. Sul viaggio come dato genetico del teatro dei professionisti si veda anche F. FIASCHINI, *L'«incessabil agitazione»*. *Giovan Battista Andreini tra professione teatrale, cultura letteraria e religione*, Roma, Giardini, 2007, passim.

In quel tempo, se i comici erano costretti a lavorare e a vivere in un «moto perpetuo» e, soprattutto, a dare la caccia ai denari o alle materie prime del mangiare, del bere e del vestire, i governi erano inclini alla diffidenza, se non all'avversione, nei confronti di quel movimento e del conseguente mutamento dei punti di vista e dei sentimenti comuni che il transito di gente straniera sollecitava tra i cittadini. Le autorità, che controllavano gli ingressi e le uscite dai territori di competenza, erano infatti preoccupate – per non dire ossessionate – dalla necessità di tenere sotto controllo tutti coloro che molto spesso viaggiando trascinavano bagagli sospettabili di contrabbando. In realtà i comici migranti si contentavano di trasferire di città in città nient'altro che mediocri spezzoni di scenografie, attrezzi, maschere e costumi. Questi ultimi per gli attori erano strumenti di lavoro; ma le autorità di polizia dei diversi stati attraversati da queste compagnie temevano che i loro stracci e le loro maschere potessero essere adoperati nella vita comune per compiere azioni criminose in incognito. In quei tempi si registrano, nelle corrispondenze degli stati così come nelle missive private, molte notizie di quella che oggi chiamiamo 'cronaca nera', relative a delitti e atti criminali compiuti 'sotto copertura', il che vuole dire grazie all'uso di maschere e abiti di scena. Prudenti e minuziosi erano perciò i controlli esercitati dai regimi signorili degli Sforza a Milano, dei Medici a Firenze, degli Este a Ferrara e dei Gonzaga a Mantova e, ovviamente, quelli applicati in tutte le città della Francia così come in quelle dell'Europa ispanica e asburgica, nel Regno di Napoli, così come a Vienna, Praga, Budapest, Innsbruck, Monaco e Madrid. I documenti conservati negli archivi di quelle città raccontano spesso le storie legate a questa faticosa e artistica migrazione, temperata però e accompagnata dalle indispensabili tutele della protezione signorile.

2. Le ricchezze degli stati europei conobbero un preoccupante declino soprattutto nei primi venti anni del XVII secolo proprio nella congiuntura² in cui – e non a caso – la migrazione dei comici 'latini' divenne più intensa. Le compagnie teatrali cercarono infatti di recuperare, con una ricerca di più ampio raggio, quel guadagno che avevano visto diminuire nei luoghi più ricchi del mecenatismo attoriale. Significativo fu il ruolo svolto in questo egemonico sistema delle corti dal Regno di Napoli, del resto avvantaggiato dai legami dinastici e militari con la corona di Spagna. Non meno prudenti nel garantire il governo dello *status quo* erano le élites che governavano la Repubblica di Venezia e quella di Genova. La Chiesa, per quanto severa nel giudicare secondo la morale antica il mestiere di coloro che andavano vendendo il proprio corpo sulla scena, si dimostrava talvolta capace di tollerare le pratiche professionali di quelle povere genti – secondo i dettami già col-

2. Cfr. S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento* (1993), Torino, Einaudi, 2011², pp. 50-88.

laudati dalla casistica medievale – purché quelle fossero vissute nel rispetto della morale post-tridentina.

Gli attori, le attrici e le compagnie, nella necessità di oltrepassare i limiti imposti alla libertà del loro commercio, cercarono di adeguare progressivamente, e con molta disinvoltura, la loro arte alle regole stabilite dai governi delle città, e questo secondo le 'proprie' regole trasmesse, per consuetudine, dall'una all'altra generazione dei professionisti. Svilupparono così un doppio regime di vita: servirono il mondo laico incline al riso e al piacere dei sensi (oltre che all'autocontemplazione del rango e dello stile di vita propri adottando di volta in volta un repertorio adeguato alle caratteristiche dell'udienza affrontata); d'altra parte, misero in pace la loro coscienza cristiana accettando nei contratti la devoluzione agli ospedali e alla chiesa di una parte dei guadagni raccolti. Assumendo questo atteggiamento gli attori si trovarono anche ad affinare le doti d'improvvisazione a seconda del rango sociale degli spettatori. I personaggi più triviali impararono a cambiare i contenuti e i toni delle azioni e delle parole recitate secondo le circostanze. Le loro virtù espressive poterono così essere applaudite con limitati sentimenti di colpa tanto dai laici quanto dai chierici, dal popolo analfabeta come dai borghesi cittadini.

A questa prudenza ordinaria e quotidiana i comici ne aggiunsero un'altra quando, in seguito alla crescente migrazione su larga scala, dovettero imparare a tenere conto delle diverse consuetudini delle comunità in cui essi si imbattono. Talvolta i loro spettacoli, volendo eccitare negli spettatori le emozioni della meraviglia e della paura, secondo una poetica di derivazione aristotelica, finivano per oltrepassare i limiti della morale cristiana che erano peraltro sanciti dalle regole non scritte del comune sentimento del pudore e che, nei centri urbani e nei palazzi più che nei borghi periferici, erano sottoposti al rigido controllo delle autorità civili. Queste ultime tuttavia si preoccupavano meno della morale che degli eventuali focolai di disordine scaturiti dal clima 'libertino' istigato dagli spettacoli, dai travestimenti e dalla circolazione di individui 'senza fissa dimora' e mascherati.

Con il progredire del XVI secolo si fece più acuto in Italia il timore delle invasioni straniere: armate, ideologiche o teologiche. Le prime provenienti soprattutto dal mare, le seconde soprattutto dai paesi luterani. Nel perimetro degli abitati popolosi, la censura laica e quella religiosa applicarono così – insieme all'inasprimento dei controlli doganali – una più rigida vigilanza sul linguaggio (verbale, mimico, danzato e musicale) adoperato nelle forme calde della comunicazione pubblica. Da quel momento sempre più difficilmente la scena di piazza poté godere di una vera e propria libertà. Proprio perché doveva aggirare i controlli della censura e compensare con l'azione frenetica il calo di tensione emotiva, determinato dalla riduzione degli ingredienti magici ed erotici, quello spettacolo si affidò sempre più a una comunicazione improvvisata e figurata. Questa poteva ogni volta variare nei contenuti, nelle parole e nei gesti secondo la qualità degli spettatori, rinunciando di conseguenza a conservare tracce scritte troppo obbligate. Nascevano così trame, monolo-

ghi e dialoghi che i diversi attori in scena sceglievano ogni volta da una sorta di memoria condivisa tenendo conto di dove si trovavano e di quanto spazio fosse concesso alla libertà di parola e d'azione. Le variabili dell'oralità e della mimica non erano inventate sul momento ma erano scelte, a seconda delle circostanze e senza i vincoli di un testo 'pre-scritto', da un vasto repertorio mnemonico in cui giacevano tanto le scene serie e pudiche quanto quelle oscene e buffonesche. È quella che noi chiamiamo «improvvisazione» e che i nostri antenati chiamavano anche «recitazione all'improvviso».

Questa drammaturgia, elementare ma incisiva, ricorreva a un linguaggio fonosimbolico e impressivo piuttosto che ai giochi linguistici basati sulle ambiguità dei significati e sui riferimenti culturali tipici dello spettacolo dei letterati. L'empatia con il pubblico popolare, che in tempi meno censori era stata a lungo sollecitata dall'erotismo se non dalla pornografia e dalla pornolalia, a partire dalla fine del XVI secolo dovette essere stabilita per altri tramiti pur restando il ricorso all'osceno un condimento possibile e pronto all'uso. Nelle nuove opzioni drammaturgiche di questo spettacolo nato dal viaggio, e al viaggio destinato, era diventato sempre più importante il rispetto di una regola: le azioni sceniche dovevano soddisfare udienze assai diverse per lingua e cultura, misurandosi, di viaggio in viaggio, con aree geografiche e linguistiche dotate di depositi espressivi diversi. Per questo motivo, se la semantica era meno importante per lo 'spaccio' praticato dai comici itineranti, importantissime erano invece la sonorità e la musicalità delle voci così come il linguaggio del corpo: dall'esercizio delle doti muscolari all'elasticità e flessuosità nelle torsioni e nell'acrobazia. La forzatura conseguente si riflesse sul lavoro degli attori. L'indizio di epoca più tarda, utile per comprendere quelle forme sceniche, può essere rintracciato nelle figure incise da Jacques Callot per i suoi *Balli di Sfessania*,³ così come, restando alle fonti incisorie, nella produzione di Ludovico Ottavio Burnacini. Immagini che si collegano a quella originale tradizione iconografica a sua volta riconducibile alle tavole delle *Compositions de rhetorique*⁴ e della *Rac-*

3. Cfr. *Jacques Callot 1592-1635*, catalogo della mostra a cura di P. CHONÉ (Nancy, 13 giugno-14 settembre 1992), Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1992, pp. 215-224.

4. L'opera, realizzata nel 1601, conteneva incisioni originali, figure ritagliate e incollate da altre stampe. C'erano al suo interno anche molte pagine bianche. L'ideatore del volume fu l'attore Tristano Martinelli, creatore sulle scene della maschera di Arlecchino. Essendo diretto con i suoi compagni d'arte in Francia, dove avrebbero recitato alla corte di Enrico IV e Maria de' Medici, Martinelli volle dare dimostrazione della sua capacità comica, fondata – come in molte altre creazioni di quell'antica scena italiana – su un punto di vista segnatamente parodico. A tale significato si devono ricondurre le pagine bianche contenute in quasi tutto il volume e provocatoriamente esibite per ridicolizzare i numerosi testi di servile adulazione che in quel tempo erano frequenti fra i cortigiani. Dunque un libro-non libro, quasi tutto figurale, così come fu la recitazione del suo autore. Per la figura dell'attore mantovano Martinelli mi permetto di rinviare alla monografia da me composta nel libro *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli, attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006, più volte ristampata anche in lingua francese (Montpellier,

colta Fossard:⁵ stampe, queste, che – diffuse tra gli anni Ottanta del XVI secolo e l'inizio del XVII – erano servite alle compagnie italiane che, recitando alla corte francese di Enrico IV e Maria de' Medici, trasferirono la conoscenza degli spettacoli costruiti dal vivo nella società italiana in quella della corte francese e spagnola. Le figure della Fossard erano accompagnate da didascalie utili per seguire gli intrecci delle rappresentazioni: in queste prevaleva l'uso – insieme all'italiano colto – di altre lingue della penisola (veneziano, bergamasco, toscano, bolognese, napoletano, siciliano) con pochi approssimativi inserti in francese o in spagnolo che dovevano blandire le attenzioni dei cortigiani delle due più potenti nazioni. Si conservano anche riproduzioni su carta delle stesse figure con didascalie in lingua tedesca, indicative di una più ampia diffusione di quei materiali, e ovviamente degli stessi spettacoli, nei territori dell'Impero. Copie relativamente fedeli dei medesimi soggetti erano talvolta affisse sulle pareti d'ingresso dei teatri a pagamento e dei luoghi teatrali; ma anche vendute e distribuite agli spettatori così come avverrà in seguito con i libretti dell'opera musicale italiana in tutta Europa.

Fin da subito il teatro degli italiani volendo – per ovvie ragioni d'incasso – andare incontro a una udienza straniera sempre più ampia curò un linguaggio che potesse oltrepassare le differenze nazionali. Di qui una enfaticizzazione del linguaggio extraverbale analoga a quella sperimentata durante le tournées che conducevano le compagnie nelle diverse regioni della penisola italiana. Gli attori e le attrici arricchirono con canzoni, danze e gesti caricati – anche enfatici – i loro dialoghi e quanto suggeriva il canovaccio. Di conseguenza il linguaggio verbale e gestuale si adattò a semplificazioni e coazioni icastiche, 'caricate', per favorire la forza di comunicazione e la capacità d'attrazione. Il bisogno di diffondere e 'internazionalizzare' la comunicazione teatrale era stato del resto, fin dalle origini, alla radice delle ragioni economiche che muovevano il lavoro dei comici, in parziale contrasto con la gestione centripeta e mecenatesca dell'Arte voluta dalle corti italiane che furono peraltro il centro propulsore e promotore dell'organizzazione delle compagnie attraverso la concessione di protezione, salvacondotti, relazioni diplomatiche che organizzavano la difficile trafila delle tournées e delle ospitalità nei luoghi teatrali sottoposti al diretto controllo delle singole sovrintendenze signorili.

Profondamente diversa era stata fin dall'inizio la gestione voluta dalla Repubblica di Venezia. Incapace, per la maggior parte, di accedere ai teatri eminenti, per l'uso del linguaggio verbale appreso fin dalla nascita, a parziale svantaggio di quello letterario, la grande folla degli attori di mestiere accese un dialogo con un pubblico più ampio. Arricchita dal linguaggio corporeo,

L'Entretemps, 2008) e tedesca (Szczecin, Volumina pl, 2015). Utile anche la lettura della raccolta delle sue lettere – che l'attore quasi analfabeta dettava a un suo copista spesso in una lingua bizzarra e fortemente espressiva – in *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, pp. 347-435 e vol. II, pp. 71-87.

5. Cfr. *Le Recueil Fossard, présenté par Agne Beijer, suivi des 'Compositions de Rhétorique' de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre* (1928), Paris, Librairie Théâtrale, 1981.

coreutico e musicale, quella comunicazione intransitiva, che i tratti pertinenti degli idiomi locali rendevano parzialmente oscura, divenne presto universale diffondendo, dal Portogallo alla Russia, il patrimonio fantastico, figurato e anche musicale prodotto dalla cultura degli italiani.

Quelle forme e figure sceniche di fattura ‘caricata’, che possiamo definire per convenzione «romanza», convissero comunque con le stilizzazioni più eleganti della cultura coreutica e mimica. Senza del tutto trascurare i modelli linguistici e letterari che pure erano stati canonizzati dal primato rinascimentale e fiorentino delle arti, queste ‘caricature’ potevano comunicare con un pubblico vasto e internazionale, incurante delle norme della bella scrittura, così come lo sarà rispetto ai testi adoperati nell’opera in musica quando questa, da cortigiana, diverrà borghese. Basti considerare la formazione dei primi cantanti d’opera attivi tra XVI e XVII secolo. Inizialmente le due mansioni (la recitazione e il canto) non furono incompatibili almeno sul piano strettamente tecnico e vocale, essendo intercambiabili la duttilità e versatilità scenica richieste dalle partiture musicali e dalle posture recitative. Così come erano spesso analoghe le ibridazioni di parola, canto e azioni fisiche nelle *mises en scène* di testi che oggi conosciamo per il tramite di copioni orfani delle partiture musicali. Non rari sono, in questi secoli, i passaggi di attrici e attori da un genere teatrale a un altro. Tanto è vero che il successo dell’interpretazione dell’*Arianna* di Monteverdi in occasione dei festeggiamenti nuziali mantovani del 1608 è dovuto alla presenza a corte della compagnia ducale capeggiata da Giovan Battista Andreini e all’interpretazione della moglie Florinda nel ruolo in titolo.

Le radici espressive delle feste popolari rimasero immuni dalle regole del fiorentino letterario e colto, ma anche indifferenti, per la maggior parte, ai dettami più rigorosi della cultura cristiana. Sappiamo che una parte sempre più significativa di quest’ultima era da tempo impegnata ad accostarsi all’umanesimo fiorentino di stampo neoplatonico proprio per respingere le ‘tentazioni’ medievali cui si collegavano invece i filoni eterodossi di area fiamminga e centroeuropea. Per questa ragione, ritornando nel campo delle fonti iconografiche, occorre ricordare che – come nel caso della citata collezione di stampe denominata *Fossard* – la maggior parte delle immagini di quel tempo, utili alla conoscenza del fenomeno artistico della Commedia dell’Arte, non appartengono alla figurazione italiana. Nelle città della penisola, almeno laddove si coltivavano le collezioni delle opere di soggetto religioso esposte nei palazzi signorili, tanto più censurabile o destinata a un consumo privato era giudicata la circolazione e diffusione di un’iconografia relativa all’attività degli attori professionisti che – fondata sulla ‘vendita’ del proprio corpo attraverso la recitazione – pareva oltrepassare i limiti del comune senso del decoro oltre a contraddire i dettami diffusi dalla Chiesa cattolica *contra actores*.⁶

6. Per chi cercasse una più approfondita trattazione delle radici storiche e ideologiche di questo tema, che è solo tangenziale rispetto al nostro argomento, rimandiamo agli studi che abbiamo citato alla nota 1.

A questa seconda categoria di immagini appartenevano – come abbiamo già rammentato – tutte le rappresentazioni di un Arlecchino nascosto da una maschera infernale, vestito di pezze colorate e armato di un sesso prorompente e incessante fecondatore di servette quanto genitore naturale di innumerevoli arlecchini. Non meno indecenti erano giudicate le raffigurazioni dei Magnifici veneziani, mercanti ricchi e avari, appestati dalla sifilide, muniti di ernie inguinali, di gobbe e – anche loro – di sorprendenti attributi fallici. Il personaggio mascherato esibiva al suo primo apparire una di quelle contraddizioni che sono alla base di qualunque linguaggio teatrale. L'esasperata senescenza della voce nasale e un abbigliamento grottesco e anacronistico erano segni esibiti al pari dell'attillata calzamaglia rosa che metteva in evidenza – per contrasto – le robuste muscolature degli arti inferiori che consentivano all'attore, finto vecchio, di sorprendere gli spettatori con inaspettate giravolte e acrobazie danzanti. Altrettanto oltraggiose apparivano le *silhouettes* di quelle donne non sempre giovanissime che – come scrisse un cronista d'oltralpe eccitato e censorio – facevano roteare i loro seni nudi come tanti meloni alla vista del pubblico.⁷ L'oltranza erotica era sottolineata anche dall'apparizione e dall'azione scenica della maschera di Pulcinella, più selvatico che cittadino al pari di Arlecchino, originario delle campagne napoletane, estraneo perciò alla civiltà di Napoli e, a differenza del suo compare, di indefinita sessualità, mezzo uomo e mezza donna, e per questo dotato di una voce ambigua, ora stridula e femminile ora – grazie alla maschera e alla emissione del suono di pancia – più che baritonale e maschia, pronto anche a partorire, come una donna gravida, non uno ma tanti piccoli pulcinella che – come lui – saranno sempre affamati.⁸ Come Arlecchino, Pulcinella era capace di sfidare i diavoli dell'Inferno, essendo non molto diverso da loro perché dotato di una gobba prominente quanto la sua pancia.

Tutti questi caratteri e queste figure forniscono un'immagine della Commedia dell'Arte molto lontana da quella rappresentata in quadri, affreschi e stampe di tutta la penisola. Con una sorta di procedimento chimico di scissione degli elementi le stampe riproducono il livello 'basso', gli affreschi quello 'alto'. Dalla Repubblica di Venezia a quella di Genova, dal Ducato di Mantova alla

7. Sul tema della presenza scenica delle donne in questo periodo cfr. il capitolo *La donna in scena*, nel mio volume *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 40 ss.

8. Il tema dell'ambiguità sessuale – come quello dell'ermafrodito – ebbe una larga fortuna, soprattutto in area meridionale, fino all'Ottocento e oltre. Si pensi alla presenza dei «femminelli» in certe opere del teatro napoletano del Novecento, caratterizzato spesso dall'accentuazione di partiture cantate con voci sopranili di grande efficacia e intensità – come nella drammaturgia di Roberto De Simone: tra le opere musicali di questo autore novecentesco mi piace qui ricordare, anche perché elaborata secondo temi di carattere carnevalesco basati sull'inversione sessuale maschio-femmina-maschio, l'opera musicale *Il Re bello*, su libretto da me ricavato dall'omonimo racconto di Aldo Palazzeschi, pubblicato nel 2004 a Firenze dalla Società editrice fiorentina e rappresentato quello stesso anno al teatro della Pergola di Firenze.

Lombardia spagnola, dal Granducato dei Medici al Regno di Napoli, lo spettacolo di cui abbiamo altrove definito i tratti pertinenti⁹ era infatti l'oggetto di un 'consumo' diffuso tanto nei palazzi signorili quanto nelle piazze. Non era quindi 'conveniente' – per i collezionisti di *souvenirs*, per i viaggiatori in cerca di curiosità e tanto meno per i nobili che volevano ingentilire le proprie gallerie – esporre alla vista tutto quello che c'era di provocatorio ed eccitante nel corpo, nella voce, nelle parole e nei gesti di quelle maschere.

Le formazioni più importanti godevano di ricche remunerazioni. Cospicui donativi individuali, elargiti dai signori che proteggevano i singoli o le compagnie, erano riservati alle attrici di primo piano che, con la prorompente novità del loro erotismo, erano una delle principali ragioni del successo senza confini della Commedia dell'Arte. Tra XVI e XVII secolo furono celebrate spesso come dive. Basti pensare alla celebre Isabella Andreini e agli attori solisti di grande fama come – tanto per citare un altro contemporaneo altrettanto famoso – Tristano Martinelli, il ricordato primo Arlecchino della storia.¹⁰ Bisogna tuttavia notare che nei contratti stipulati dai diversi committenti (il più delle volte direttamente elaborati nelle segreterie dei sovrani e dei principi) rarissimi erano i casi in cui le donne potevano riscuotere personalmente compensi dovendo, quasi sempre, accontentarsi di riceverli per il tramite del padre, del marito o di un fratello. Solo in casi eccezionali la donna poteva essere la prima destinataria dei «premi» e delle celebrazioni iconografiche. Così fu per Isabella, considerata la «diva» per eccellenza:¹¹ esemplare per la moralità dei suoi comportamenti che la sublimavano rispetto ai perduranti sospetti nei confronti del professionismo attorico femminile. Infatti nella tradizione del gusto figurativo e nel derivato collezionismo iconografico di quei secoli il variegato e diffuso popolo della Commedia dell'Arte poteva trovare un accesso nobilitante purché si uniformasse ai valori della morale comune.

Per i motivi che abbiamo descritto, i documenti figurativi 'diretti' di quel variegato mondo, popolare, borghese o cortigiano, sono giunti a noi in un numero limitato. Ma c'è anche un'altra spiegazione. Tanto più quel fenomeno teatrale era conosciuto dagli spettatori che ne avevano potuto assaporare le azioni, i ritmi, i valori plastici, le musiche e le canzoni in formato *live* (come oggi si ama dire), tanto meno urgente era la sua riproduzione per un consumo indiretto sulla carta, la cui fabbricazione era ovviamente ben più costosa di quanto non fosse la tradizione orale, essendo il commercio dei libri e delle stampe destinato a una ristretta schiera di acquirenti.

Consultando i reperti archivistici di quel tempo ci troviamo davanti a una iconografia che è stata in larga parte selezionata e trasmessa da viaggiatori re-

9. Cfr. FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit.; ID., *La Commedia dell'Arte*, cit.

10. Si riveda nota 4.

11. Su Isabella Andreini cfr. ancora FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 262-263 (con bibliografia) e passim.

lativamente colti, incuriositi più dal valore etnografico che dalla qualità artistica dei soggetti, forse desiderosi di portarsi a casa, nel viaggio di ritorno verso l'Europa del nord, i *souvenirs* di quella umanità festosa, tumultuosa e oscena così caratteristica del cosiddetto genio latino. Un'umanità teatralizzata forse conosciuta in una di quelle «stanze» a pagamento dove si tenevano le recite delle compagnie teatrali patrocinate da potenti mecenati: così a Firenze nel teatrino di Baldracca situato ai confini del quartiere della prostituzione, a ridosso di Palazzo Vecchio, oppure a Venezia e a Napoli in «stanze» analogamente collocate in zone esterne ma limitrofe ai luoghi più rappresentativi e simbolici del potere politico e signorile, e attive in regolari stagioni di recite da novembre a maggio. La stessa tipologia si trova anche in area asburgica.¹² Da queste esperienze 'turistiche' derivò una tradizione (o, per meglio dire, una 'vulgata') della Commedia dell'Arte destinata ad arricchire – con reperti cartacei o dipinti – le collezioni d'arte di cortigiani o principi, oggi conservate in musei non solo italiani. Particolarmente significativo di questa tradizione è il caso delle citate *Compositions de rhetorique* che Arlecchino volle che fossero stampate, in un'unica impressione, nel 1600 a Lione, per rendere omaggio al re Enrico IV e alla regina Maria de' Medici.¹³ Citiamo inoltre la *Raccolta Fossard* e, in epoca di poco successiva alla morte di Burnacini, la pubblicazione nel 1716 del volume *Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul*, a cura del coreografo e ballerino Gregorio Lambranzi, la cui illustrazione accompagna i movimenti coreutici delle più note maschere della Commedia dell'Arte: Pulcinella, Arlecchino, Pantalone, Scapino, Mezzettino, Dottore, Scaramuccia, ecc.

3. Dunque, a corte e nei palazzi dei signori del Cinquecento e del Seicento la consumazione di uno spettacolo italiano, anzi dell'arte comica italiana, an-

12. Sulle attività teatrali nelle diverse città che ospitarono i comici dell'Arte fra XVI e XVIII secolo si veda ancora FERRONE, *Attori mercanti corsari*, cit., pp. 50-88. Per quanto riguarda analoghe stanze in territorio asburgico si veda almeno l'esperienza della Komedienhaus dell'arciduca Leopoldo del Tirolo e di Claudia de' Medici a Innsbruck e la successiva ristrutturazione di modello veneziano per il successore Ferdinando Carlo sposo della cugina Anna de' Medici, iniziata nel 1653 e affidata a Christoph Gump. Di assoluto rilievo gli interventi dell'imperatore Leopoldo, figlio di Ferdinando III d'Asburgo a Vienna con la costruzione della Komoedienhaus inaugurata nel 1667 con l'esecuzione della prima opera italiana nella capitale austriaca, *Il pomo d'oro* di Antonio Cesti e l'allestimento scenico di Ludovico Ottavio Burnacini. Per l'attività spettacolare ad Innsbruck e a Vienna in questi anni si veda H. SEIFERT, *Cesti and His Opera Troupe in Innsbruck and Vienna, with New Informations about His Last Year and His Oeuvre*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo*. Atti del convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002), a cura di M. DELLABORRA, Firenze, Olschki, 2003, pp. 15-62 e F. SIGURET, *Armonia e contrappunto. Sull'iconologia del Pomo d'oro*, ivi, pp. 173-190. Per l'intera vicenda dei comici italiani nella via d'Allemagna si veda S. BARDAZZI, «*Simil virtuosi in così lungo viaggio*». *Attori, scenografi, cantanti e viaggiatori italiani ad Innsbruck fra il Cinquecento e il Seicento*, tesi di dottorato in Storia dello spettacolo, Istituto di Studi umanistici di Firenze, xx ciclo, 2008, tutor: prof. Jean Marie Valentin.

13. Si riveda nota 4.

zi della «Commedia dell'Arte», costituì spesso un 'piatto' prelibato e distinto. Tanto prelibato e distinto che molte altre corti europee, oltre a quella di Parigi, non se lo lasciarono sfuggire nei secoli dell'Antico regime. Presso i ricchi committenti d'oltralpe si recarono infatti molte generazioni dei comici italiani in cerca non solo di donativi e compensi, ma anche di una fama capace di oltrepassare i confini della penisola e diventare universale. Le loro tournées, che inizialmente erano state scandite da lunghi intervalli, divennero molto più frequenti a partire dalla fine del Cinquecento, per intensificarsi poi dopo gli anni Trenta del XVII secolo.¹⁴ Eppure il loro recitare rimase, fino ai primi decenni di quello stesso secolo, un'occupazione saltuaria, condizionata dagli impedimenti canonici che, nei diversi territori cristiani, erano stabiliti dalle ricorrenze festive e religiose, affinché fossero salvaguardati dalla presenza degli attori e delle loro compagnie tanto i giorni della Settimana di Passione e dell'Avvento quanto le diverse feste patronali. A meno che gli attori e le attrici non si prestassero a indossare gli abiti e i caratteri di personaggi della tradizione cristiana in eventi opportunamente programmati all'interno del calendario delle ricorrenze popolari.

4. Nella vita di Ludovico Ottavio Burnacini (Mantova [?] 1636-Vienna 1707), e anche in quella degli attori suoi contemporanei, analoghi a quelli vissuti o sofferti dagli attori dell'Arte, dovettero essere gli effetti del viaggio. Questi furono anzi potenziati da una maggiore frequenza ed estensione degli spostamenti. Non è infatti immaginabile che, solo una generazione dopo, le condizioni del viaggiare siano diventate più lievi.¹⁵ L'evoluzione della storia delle arti – incardinata com'è su una trasmissione del sapere prevalentemente umana e intellettuale – è molto più lenta delle trasformazioni determinate dalla storia materiale essendo quest'ultima mossa da una catena di fattori (economici, politici, demografici e militari) che agiscono in maniera violenta e traumatica. Il giovane Ludovico Ottavio ebbe la fortuna di nascere da un padre che – a lui e agli altri due figli – insegnò i segreti materiali e concettuali dell'artigianato scenico secondo quel metodo empirico con cui, per secoli, erano stati trasmessi, e continueranno a essere trasmessi, il sapere e la perizia professionali, non solo di attori, cantanti, musicisti e danzatori, ma anche di architetti, scenografi e pittori. Basti pensare alla curiosa analogia della biografia del Burnacini con quella di Giovan Battista Andreini, attore e scrittore (1576-1654), figlio di genitori appartenenti alla medesima «arte» quali furono Fran-

14. Sulle diverse relazioni tra compagnie teatrali italiane e signorie cfr. *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit.; *I Gonzaga e l'Impero. Itinerari dello spettacolo*, a cura di U. ARTIOLI e C. GRAZIOLI, Firenze, Le Lettere, 2005; M. BERTOLDI, *Lungo la via del Brennero. Viaggio nello spettacolo dal tardo Medioevo al Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 2007; FERRONE, *La Commedia dell'Arte*, cit.

15. Per Ludovico Ottavio Burnacini v. almeno *Spettacolo barocco! Triumphs des Theaters*, catalogo della mostra a cura di A. SOMMER-MATHIS, D. FRANKE e R. RISATTI (Vienna, 3 marzo 2016-30 gennaio 2017), Petersberg, Imhof, 2016, pp. 209-217.

cesco (1544-1624), noto come Capitano Spavento e Isabella (1562 ca.-1604) in arte celebre «Prima Ammosa», anch'essi significativi nella scrittura come nella recitazione. Così nel 1651, quando Burnacini padre fu chiamato dall'imperatore alla corte di Vienna, il quindicenne Ludovico Ottavio lo seguì insieme ad altri due fratelli, ben consapevole che tra le fatiche pertinenti al lavoro artistico era ineludibile quella del viaggio. Presto gli fu assegnato quell'incarico di lavoro che mantenne per circa un trentennio e che gli consentì di realizzare più di cento opere. Forse, anche per causa del suo perpetuo viaggiare, dell'intera sua vastissima produzione di scenografo – come spesso avviene per artisti impegnati in compiti fabbrili al servizio del teatro in azione – restano poche tracce. Ma, per fortuna, ricca e luminosa è invece la raccolta di figurini a colori conservata alla Nationalbibliothek di Vienna. Lo conferma il saldo legame tra le invenzioni viennesi e la tradizione iconografica di matrice italiana.¹⁶ Documenti preziosissimi, non solo per la conoscenza delle qualità artistiche del Burnacini, ma anche per la ricostruzione congetturale delle caratteristiche degli spettacoli del tempo, così come del correlato gusto percettivo degli spettatori: quel gusto che lo scenografo italiano dimostra continuamente di volere sorprendere e *depayser* con il ricorso a tutto quanto è inedito, imprevisto, estraneo alla vita pratica e quotidiana, arrivando poi a riconciliare l'udienza attraverso forme e modelli musicali e coreutici convenzionali. Una poetica, questa, sostenuta dalla solida pratica 'fabbrile' di chi conosce alla perfezione la macchina del teatro del suo tempo.

16. Basti ricordare i bozzetti delle *Tentazioni di Sant'Antonio*, di creazione inequivocabilmente callottiana, anch'essi evidenti testimoni della diffusione del modello e della tenacia della sua iterazione su scala europea.